

FELTRINELLI

JORGE LUIS BORGES
SETTE NOTTI





I fatti e le idee

Saggi e Biografie

520

Critica letteraria

Jorge Luis Borges

Sette notti



Feltrinelli Editore Milano

Titolo dell'opera originale:

Siete noches

© 1980, Fondo de Cultura Economica

Avenida de la Universidad 975, Mexico 12, D.F.

Traduzione dallo spagnolo di

Mirka Eugenia Moras

Prima edizione italiana: marzo 1983

Copyright by

©

Giangiacomo Feltrinelli Editore

Milano

Indice

9	<i>Prima</i> <i>La Divina Commedia</i>
31	<i>Seconda</i> <i>L'incubo</i>
49	<i>Terza</i> <i>Le mille e una notte</i>
65	<i>Quarta</i> <i>Il buddismo</i>
85	<i>Quinta</i> <i>La poesia</i>
105	<i>Sesta</i> <i>La cabala</i>
119	<i>Settima</i> <i>La cecità</i>
137	<i>Conclusione</i>

Prima

La Divina Commedia

Signore, Signori,

Paul Claudel ha scritto in una pagina indegna di Paul Claudel che gli spettacoli che ci attendono oltre la morte del corpo non assomiglieranno certamente a quelli che mostra Dante nell'Inferno, nel Purgatorio e nel Paradiso. Questa curiosa osservazione di Claudel, in un articolo per altro ammirevole, si può commentare in due modi.

Innanzitutto in questa osservazione vediamo una prova della forza del testo di Dante: una volta letto il poema e mentre lo leggiamo siamo portati a pensare che egli si immaginasse l'altro mondo esattamente come lo presenta. Inevitabilmente crediamo che Dante si immaginasse che, una volta morto, si sarebbe imbattuto nella montagna capovolta dell'Inferno o nelle terrazze del Purgatorio o nei cieli concentrici del Paradiso. Inoltre, che avrebbe parlato con le ombre (ombre dell'Antichità classica) e che alcune avrebbero conversato con lui in italiano, in terzine.

Il che è evidentemente assurdo. L'osservazione di Claudel corrisponde non a quello che pensano i lettori (perché razionalmente si renderebbero conto dell'as-

surdità), ma a quello che sentono e a quello che può allontanarli dal piacere, dall'intenso piacere della lettura dell'opera.

Per confutarla, le prove abbondano. Una è la dichiarazione che si attribuisce al figlio di Dante. Disse che suo padre si era proposto di mostrare la vita dei peccatori nella visione dell'Inferno, la vita dei penitenti nella visione del Purgatorio e la vita dei giusti nella visione del Paradiso. La sua non era una lettura letterale. Per di più abbiamo la testimonianza di Dante in una epistola indirizzata a Can Grande della Scala.

L'epistola è stata considerata apocrifia, ma comunque non può essere molto posteriore a Dante e, anche se lo fosse, è fededegna della sua epoca. Vi si afferma che la *Commedia* può essere letta in quattro modi. Di questi quattro modi, uno è quello letterale; un altro è quello allegorico. Secondo quest'ultimo, Dante sarebbe il simbolo dell'uomo, Beatrice della fede, Virgilio della ragione.

L'idea di un testo suscettibile di letture multiple è tipica del Medioevo, questo Medioevo tanto calunniato e complesso che ci ha dato l'architettura gotica, le saghe islandesi e la filosofia scolastica in cui tutto viene messo in discussione. Che ci ha dato, soprattutto, la *Commedia* che continuiamo a leggere e che continua a stupirci, che durerà oltre la nostra vita, molto più in là delle nostre veglie, e che sarà arricchita da ogni futura generazione di lettori.

Qui mi sembra utile ricordare Scoto Eriugena, il quale disse che la Scrittura è un testo che racchiude infiniti significati e che si può paragonare al piumaggio cangiante del pavone.

I cabalisti ebrei sostenevano che la Scrittura è stata scritta per ognuno dei fedeli, il che non è incredibile se

pensiamo che l'autore del testo e l'autore dei lettori è il medesimo: Dio. Dante non aveva motivo di supporre che quello che ci mostra corrispondesse a una immagine reale del mondo della morte. Non si dà una cosa simile e Dante non poteva pensarla.

Credo, tuttavia, nella convenienza di questa ingenua idea, che cioè stiamo leggendo un racconto veridico. Serve a lasciarci prendere dalla lettura. Di me posso dire che sono un lettore edonista; mai ho letto un libro sol perché era antico. Ho letto libri per l'emozione estatica che mi offrono e ho trascurato i commenti e le critiche. Quando lessi per la prima volta la *Commedia*, mi lasciai prendere dalla lettura. Ho letto la *Commedia* come ho letto altri libri meno famosi. Voglio confidarvi, dato che siamo tra amici e dato che non sto parlando con tutti voi ma con ognuno di voi, la storia del mio personale rapporto con la *Commedia*.

Tutto ebbe inizio poco prima della dittatura. Ero impiegato in una biblioteca del barrio de Almagro. Abitavo in Las Heras y Pueyrredón, dovevo percorrere in lenti e solitari tranvai il lungo tratto che da questo quartiere settentrionale va fino a Almagro sud, a una biblioteca situata nell'Avenida La Plata y Carlos Calvo. Il caso (a parte che il caso non esiste, e quello che chiamiamo caso non è che la nostra ignoranza della complessa meccanica della causalità) mi fece imbattere in tre volumetti nella libreria Mitchell, oggi scomparsa, che mi suscita tanti ricordi. Questi tre volumi (avrei dovuto portarne uno oggi come portafortuna) erano l'*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso*, tradotti in inglese da Carlyle, non da Thomas Carlyle, di cui parlerò dopo. Erano libri molto maneggevoli, editi da Dent. Stavano comodamente in tasca. Su una pagina c'era il testo italiano e a fronte il testo inglese, una traduzione letterale. Escogitai questo

modus operandi: prima leggevo un versetto, una terzina, in prosa inglese; poi leggevo lo stesso versetto, la medesima terzina, in italiano; continuavo così fino alla fine del canto. Quindi leggevo tutto il canto in inglese e poi in italiano. A questa prima lettura compresi che le traduzioni non possono surrogare il testo originale, anche se la traduzione può essere un mezzo e uno stimolo per accostare il lettore all'originale; soprattutto per lo spagnolo. Mi pare che Cervantes, in qualche parte del *Chisciotte*, dica che con due ottavi di lingua toscana si può capire l'Ariosto.

Bene, questi due ottavi di lingua toscana me li diede la somiglianza fraterna dell'italiano con lo spagnolo; Già allora osservai che i versi, soprattutto i grandi versi di Dante, vanno al di là del loro significato. Il verso è, tra le tante cose, un'intonazione, un'accentuazione che molte volte è in traducibile. Lo notai fin dall'inizio. Quando giunsi al sommo del Paradiso Terrestre, quando giunsi al Paradiso deserto, là, nel momento in cui Dante viene abbandonato da Virgilio e si trova solo e lo chiama, in quel momento sentii di poter leggere il testo direttamente in italiano e solo di tanto in tanto guardare il testo inglese. Lessi così i tre volumi in quei lenti viaggi in tranvai. In seguito avrei letto altre edizioni.

Ho letto molte volte la *Commedia*. La verità è che non so l'italiano, non conosco altro italiano che quello che mi ha insegnato Dante e quello che più tardi mi insegnò l'Ariosto quando lessi il *Furioso*. E poi quello più facile, senza dubbio, di Benedetto Croce. Ho letto quasi tutti i libri di Croce e non sempre sono d'accordo con lui, però sento il suo fascino. Il fascino è, come disse Stevenson, una delle qualità essenziali che deve avere uno scrittore. Se non v'è fascino, tutto il resto è inutile.

Ho letto molte volte la *Commedia*, in diverse edizioni,

riuscendo a gustarne i commenti. Fra tutti, due mi sono rimasti impressi in modo particolare: quello di Attilio Momigliano e quello di Grabher. Ricordo anche quello di Ugo Steiner.

Leggevo tutte le edizioni che trovavo e mi divertivo con i diversi commenti e le diverse interpretazioni di quest'opera molteplice. Mi resi conto che nelle edizioni più vecchie predominava il commento teologico; in quelle del secolo diciannovesimo, il commento storico e attualmente quello estetico, che mette in rilievo il vario ritmo di ogni verso, una delle massime virtù di Dante.

Si è paragonato Milton a Dante, Milton però ha una sola musica: è ciò che in inglese si chiama "stile sublime". Questa musica è sempre la stessa, di là dalle emozioni dei personaggi. Invece in Dante, come in Shakespeare, la musica segue le emozioni. L'intonazione e l'accentuazione sono determinanti, ogni frase deve essere ed è letta ad alta voce.

Dico ad alta voce perché quando leggiamo versi veramente stupendi, realmente buoni, siamo portati a farlo appunto ad alta voce. Un buon verso non permette che lo si legga a voce bassa o in silenzio. Se lo possiamo fare, non è un buon verso: il verso esige la declamazione. Il verso ci ricorda che fu un'arte orale prima di essere un'arte scritta, ci ricorda che fu un canto.

Ci sono due testimonianze che lo confermano. Una è quella di Omero, o dei Greci che chiamiamo Omero, che dice nell'*Odissea*: "gli dèi tessono sventure per gli uomini affinché le generazioni future abbiano qualcosa da cantare". L'altra, molto posteriore, è di Mallarmé e ripete ciò che disse Omero sia pure con minore eleganza: "tout aboutit en un livre", tutto finisce in un libro. Le differenze qui sono due; i Greci parlano di generazioni che cantano, Mallarmé parla di un oggetto, di una cosa

tra le cose, un libro. Ma l'idea è la stessa, l'idea che noi siamo fatti per l'arte, siamo fatti per la memoria, siamo fatti per la poesia o probabilmente siamo fatti per l'oblio. Ma qualche cosa rimane e questo qualche cosa è la storia o la poesia, che in sostanza non sono diverse.

Carlyle e altri critici hanno osservato che l'intensità è la caratteristica più importante in Dante. E se pensiamo ai cento canti del poema sembra veramente un miracolo che questa intensità non venga meno, tranne in alcuni punti del Paradiso che per il poeta furono luce e per noi sono ombra. Non ricordo un esempio analogo in altro scrittore, forse solo nel *Macbeth* di Shakespeare, che comincia con le tre streghe o tre parche o tre sorelle fatali e continua poi fino alla morte dell'eroe senza che in nessun momento l'intensità venga meno.

Voglio ricordare un altro particolare: la delicatezza di Dante. Pensiamo sempre all'oscuro e sentenzioso poema fiorentino e ci dimentichiamo che è un'opera piena di delizie, di diletiti, di tenerezze. Queste tenerezze sono parte della trama dell'opera. Per esempio, Dante avrà letto in qualche libro di geometria che il cubo è il più stabile dei solidi. È un'osservazione ovvia che non ha niente di poetico e senza dubbio Dante la usa come una metafora dell'uomo che deve sopportare la sventura "ben tetragono ai colpi di ventura"; l'uomo è un buon tetragono, un cubo, e questo è veramente straordinario.

Ricordo pure la curiosa metafora della freccia. Dante vuole farci sentire la velocità della freccia che lascia l'arco e fa centro. A noi dice che si inchioda nel centro e che esce dall'arco e che lascia la corda; inverte il principio e la fine per mostrare con quanta rapidità avvengono queste cose.

C'è un verso che ho sempre in mente. È quello del primo canto del Purgatorio che si riferisce alla mattina,

quell'incredibile mattina sulla montagna del Purgatorio, al Polo Sud. Dante, che è uscito dalla sozzura, dalla tristezza e dall'orrore dell'Inferno, dice "dolce color d'oriental zaffiro". Il verso impone lentezza alla voce. Si deve dire *oriental*:

dolce color d'oriental zaffiro
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo puro infino al primo giro.

Vorrei soffermarmi sul curioso meccanismo di questo verso, anche se la parola "meccanismo" è troppo dura per quello che intendo dire. Dante descrive il cielo orientale, descrive l'aurora e paragona il colore dell'aurora a quello dello zaffiro. E lo paragona a uno zaffiro che chiama "zaffiro orientale", zaffiro d'Oriente. In "dolce color d'oriental zaffiro" si ha un gioco di specchi, giacché l'Oriente si manifesta nel colore dello zaffiro e lo zaffiro è uno "zaffiro orientale". Cioè, uno zaffiro che raccoglie in sé la ricchezza della parola "orientale"; è pieno, diciamo, delle *Mille e una notte* che Dante non conobbe ma che senza dubbio in quel verso echeggiano.

Ricorderò anche il famoso verso finale del quinto canto dell'Inferno: "e caddi come corpo morto cade". Perché la caduta rimbomba? La caduta rimbomba per l'allitterazione caddi-cade.

Tutta la *Commedia* è piena di preziosità di questo genere. Ma ciò che l'alimenta è il suo essere narrativa. Quando ero giovane si disprezzava la forma narrativa e la si definiva aneddotica e si dimenticava che la poesia inizia come narrativa, che nelle radici della poesia c'è l'epica e l'epica è il genere poetico originario, narrativo. Nell'epica c'è il tempo, nell'epica c'è il prima, l'adesso, il poi; tutto questo si trova nella poesia.

Consiglierei al lettore di dimenticare le dispute tra guelfi e ghibellini, di dimenticare la scolastica e di dimenticare anche le allusioni mitologiche e i versi di Virgilio che Dante ripete, a volte addirittura migliorandoli, per eccellenti che siano già in latino. Conviene, almeno all'inizio, attenersi al racconto. Credo che nessuno possa sottrarvisi.

Entriamo poi nel racconto, e ci entriamo in modo quasi magico mentre ai giorni nostri, quando si racconta qualcosa di soprannaturale, si tratta di uno scrittore incredulo che si rivolge a lettori increduli e deve quindi prepararli al soprannaturale. Dante non ne ha bisogno: "Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura". Vale a dire, a trentacinque anni "mi trovai nel mezzo di una selva oscura", che può essere una selva allegorica ma nella cui realtà crediamo: a trentacinque anni, perché la Bibbia assegna agli uomini saggi l'età di settant'anni. Si sa che poi tutto è misera apparenza, "bleak", come si direbbe in inglese, tutto è tristezza, inquietudine. Di modo che, quando Dante scrive "nel mezzo del cammin di nostra vita", non fa della vaga retorica: ci sta dicendo la data esatta della visione, trentacinque anni.

Non credo che Dante fosse un visionario. La visione è breve. È impossibile una visione così lunga come quella della *Commedia*. La visione fu volontaria: dobbiamo abbandonarci e leggerla, con fede poetica. Coleridge diceva che la fede poetica è una sospensione volontaria dell'incredulità. Se assistiamo a una rappresentazione teatrale sappiamo che sulla scena ci sono uomini in costume che ripetono le parole di Shakespeare, di Ibsen o di Pirandello che sono state messe loro in bocca. Ma noi non li sentiamo in costume; in quest'uomo mascherato che monologa adagio nelle anticamere della vendetta ve-

diamo realmente il principe di Danimarca, Amleto; ci abbandoniamo. Al cinema, il procedimento è ancora più curioso, perché vediamo non già dei personaggi in costume ma fotografie di personaggi in costume e senza dubbio a tale finzione continuiamo a credere per l'intera durata della proiezione.

Nel caso di Dante, tutto è così vivido che arriviamo a supporre che egli credette nell'altro mondo di cui ci parla, allo stesso modo in cui poté credere nella geografia geocentrica o nell'astronomia geocentrica e non in altre astronomie.

Conosciamo Dante profondamente grazie a un fatto rilevato da Paul Groussac: che la *Commedia* è scritta in prima persona. Questo non è un mero artificio grammaticale, non implica solo un "vidi" al posto di un "vedero" o di un "fu". Vuol dire molto di più, vuol dire che Dante è uno dei personaggi della *Commedia*. Secondo Groussac, fu una trovata, una novità. Bisogna ricordare che, prima di Dante, Sant'Agostino aveva scritto le *Confessioni*. Ma queste confessioni, appunto in virtù della loro splendida retorica, non sono così vicine a noi come lo è Dante, poiché la retorica splendida dello scrittore africano si interpone tra quello che egli vuole dire e quello che noi percepiamo.

Il caso di una retorica che interferisce è disgraziatamente frequente. La retorica dovrebbe essere un ponte, un cammino; a volte invece è una muraglia, un ostacolo. Come si può osservare in illustri scrittori come Seneca, Quevedo, Milton o Lugones, nei quali, senza eccezione, le parole si ergono come un velo tra loro e noi.

Dante lo conosciamo più intimamente che i suoi contemporanei. Direi quasi che lo conosciamo come lo conobbe Virgilio, che fu un suo sogno, un sogno di Dante. Indubbiamente, più di quanto lo poté conoscere

Beatrice Portinari; indubbiamente più di ogni altro. Egli si pone e resta al centro dell'azione. Ogni cosa è vista attraverso di lui, non solo, ma egli ne è anche parte. E ciò non sempre va d'accordo con quello che scrive, del che di solito ci si dimentica.

Vediamo Dante discendere all'Inferno; e deve discendervi non perché sia stato un codardo ma perché discendervi è necessario per farci credere nell'Inferno. Dante è disceso, ha paura, si fa delle idee sulle cose che vede. Queste idee le conosciamo non da quello che dice ma grazie alla struttura poetica, all'intonazione, alla cadenza del suo linguaggio.

C'è poi l'altro personaggio. In verità nella *Commedia* ce ne sono tre, ma ora parlerò del secondo. Virgilio. Dante è riuscito a darci due immagini di Virgilio: una, quella che ce ne dà l'*Eneide* o che ce ne danno le *Georgiche*; l'altra, l'immagine più intima che ci lascia la poesia, la poesia improntata a pietas di Dante.

Uno dei temi della letteratura, come uno dei temi della realtà, è l'amicizia. Io direi che l'amicizia è la passione di noi argentini. Ci sono molte amicizie nella letteratura, che è tutta tramata di amicizie. Possiamo ricordarne qualcuna. Perché non pensare a Chisciotte e Sancho o meglio ad Alonso Quijano e Sancho; perché per Sancho "Alonso Quijano" è *Alonso Oujano*, e solo alla fine è *Don Chisciotte*? Perché non pensare a Fierro e Cruz, i nostri due gauchos che si perdono alla frontiera? Perché non pensare al vecchio bovaro e a Fabio Cáceres? L'amicizia è un tema comune, ma solitamente gli scrittori ricorrono al contrasto tra due amici. Ho dimenticato altri due amici illustri, Kim e il lama, che figurano anch'essi in contrasto.

Nel caso di Dante, il procedimento è più sottile. Non è esattamente un contrasto, nonostante l'atteggiamento

filiale: Dante finisce con l'essere un figlio di Virgilio e allo stesso tempo è a Virgilio superiore perché si reputa salvo. Crede che meriterà la grazia o di averla meritata, perché gli è stata data la visione. All'opposto, fin dall'inizio dell'*Inferno*, sa che Virgilio è un'anima perduta, un reprobato; quando Virgilio gli dice che non potrà accompagnarlo più in là del Purgatorio, sente che il poeta latino sarà per sempre un abitante del terribile "nobile castello" dove stanno le grandi ombre dei grandi morti dell'Antichità, quelli che per ignoranza ineluttabile non conobbero la parola di Cristo. In questo stesso momento Dante dice: "Tu, duca; tu, signore; tu, maestro..." Per nascondere questo momento, Dante lo saluta con stupende parole e dice del lungo studio e del grande amore che gli hanno fatto cercare il suo libro; tra i due sempre si manterrà questo rapporto. La figura essenzialmente triste di Virgilio, che sa di essere condannato a vivere per sempre nel "nobile castello" colmo dell'assenza di Dio... A Dante, invece, Dio sarà permesso di vederlo, gli sarà permesso di comprendere l'universo.

Ci sono, dunque, questi due personaggi. Poi ci sono centinaia, migliaia, una moltitudine di personaggi, di quelli che si è detto che sono "episodici", e che io definirei ugualmente eterni.

Un romanzo contemporaneo richiede cinquecento o seicento pagine per farci conoscere qualcuno, ammesso che lo si conosca. A Dante basta un solo momento. E in quel solo momento il personaggio è definito per sempre. Dante cerca il momento centrale inconsciamente. Io ho voluto fare la stessa cosa in molti racconti e questa scoperta, che nel Medioevo è la scoperta di Dante, di presentare un momento come compendio di una vita, mi ha sempre affascinato. In Dante ci sono personaggi che vivono quanto il volger di poche terzine, e senza dubbio la loro

vita è eterna. Vivono in una parola, in un atto, non oltre questo; sono parte di un canto, ma questa parte è eterna. Continuano a vivere, a rinnovarsi nella memoria e nell'immaginazione degli uomini.

Ha detto Carlyle che in Dante vi sono due qualità. In realtà ve ne sono di più ma due sono essenziali: la tenerezza e il rigore (ammesso che la tenerezza e il rigore non si contrappongano, non siano opposti). Da un lato c'è la tenerezza umana di Dante, quella che Shakespeare chiamerebbe "the milk of human kindness", il latte della bontà umana. Dall'altro c'è la consapevolezza che siamo abitanti di un mondo severo, che un ordine c'è. Questo ordine corrisponde all'Altro, al terzo interlocutore.

Ricorderemo due esempi. Prendiamo l'episodio più conosciuto dell'*Inferno*, quello del canto quinto, di Paolo e Francesca. Non ho la pretesa di riassumere ciò che Dante ha detto — sarebbe irriverente da parte mia dire in altre parole quello che ha detto nel suo italiano per sempre; voglio solo ricordare le circostanze.

Dante e Virgilio arrivano al secondo cerchio (se ben ricordo) e lì vedono un capannello di anime e sentono il lezzo del peccato, il lezzo del castigo. Ci sono circostanze fisiche disgustose. Per esempio Minosse che si avvinghia la coda per indicare a quale cerchio i dannati devono scendere. Il che è deliberatamente ripugnante, perché è noto che nulla di gradevole può esserci all'*Inferno*. Quando giungono al cerchio nel quale i lussuriosi scontano la propria pena, trovano nomi grandi e illustri. Dico "nomi grandi" perché Dante, cominciando a scrivere il canto, non era ancora giunto alla perfezione della sua arte, cioè che i personaggi fossero qualcosa di più di puri nomi. Senza dubbio questo gli servì per descrivere "il nobile castello".

Vediamo i grandi poeti dell'Antichità. Tra questi c'è Omero, con la spada in mano. Scambiano parole che non conviene ripetere. È preferibile il silenzio, perché questo si addice al pudore immenso dei condannati al Limbo, che mai vedranno il volto di Dio. Quando giungiamo al quinto canto, Dante ha fatto la sua grande scoperta: la possibilità di un dialogo con le anime dei morti ed egli, Dante, li sentirà e li giudicherà a modo suo. No, anzi, non li giudicherà: sa di non essere il Giudice, sa che il Giudice è l'Altro, un terzo interlocutore, la Divinità.

Bene: lì ci sono Omero, Platone, altri grandi uomini illustri. Dante ne vede due che non conosce, meno illustri e che appartengono al mondo contemporaneo: Paolo e Francesca. Sa come sono morti i due adulteri, li chiama ed essi accorrono. Dante ci dice: "Quali colombe dal disio chiamate". Siamo di fronte a due reprobì, e Dante li paragona a due colombe chiamate dal desiderio, perché la sensualità deve essere la parte essenziale della scena. Si avvicinano a lui e Francesca, che è l'unica a parlare (Paolo non può farlo), lo ringrazia di averli chiamati e dice queste patetiche parole: "Se fosse amico il Re dell'universo [dice Re dell'universo non potendo dire Dio essendo questo nome interdetto all'Inferno e in Purgatorio] / noi pregheremmo lui per la tua pace", poiché tu hai pietà dei nostri mali.

Francesca racconta la sua storia e lo fa due volte. La prima, la racconta con discrezione, pur sottolineando di essere ancora innamorata di Paolo. Il pentimento è vietato all'Inferno, sa di aver peccato e segue fedele il suo peccato, dal che le viene una grandezza eroica. Sarebbe terribile se si pentisse, se si lamentasse di quanto è avvenuto. Francesca sa che il castigo è giusto, lo accetta e continua ad amare Paolo.

Dante ha una curiosità. “Amor condusse noi ad una morte”: Paolo e Francesca sono stati assassinati insieme. A Dante non interessa l’adulterio, non gli interessa come i due amanti furono scoperti e giustiziati: gli interessa qualcosa di più intimo, come si accorsero di essere innamorati, come si innamorarono, come giunse il tempo dei dolci sospiri. Pone la domanda.

Allontanandomi un attimo da quanto sto dicendo, voglio ricordare una strofa, forse la migliore strofa di Leopoldo Lugones, ispirata senza dubbio dal canto quinto dell’Inferno. È la prima quartina di *Alma venturosa*, uno dei sonetti di *Las horas doradas*, del 1922:

*Al promediar la tarde de aquel día,
Quando iba mi habitual adiós a darte,
Fue una vaga congoja de dejarte
Lo que me hizo saber que te queria.*¹

Un poeta minore avrebbe detto che l’uomo sente una grande tristezza nel lasciare la sua donna, e avrebbe detto che si vedevano raramente. Invece, qui, “quando venivo il mio abituale saluto a darti” è un verso goffo ma questo non ha importanza; perché dire un “abituale saluto” fa capire che gli amanti si vedevano frequentemente e poi “fu una vaga pena di lasciarti / quello che mi fece capir l’amore mio”.

Il tema è essenzialmente quello del quinto canto: due persone che scoprono di essere innamorate e non lo sapevano. È quanto Dante vuole sapere, vuole che gli racconti come avvenne. E Francesca gli racconta che un giorno, per diletto, erano intenti a leggere Lancillotto e come l’amore lo faceva soffrire. Erano soli e non aveva-

¹ Al dimezzar il pomeriggio di quel giorno / Quando venivo il mio abituale saluto a darti, / Fu una vaga pena di lasciarti / Quello che mi fece capir l’amore mio.

no alcun sospetto. Di che cosa non sospettavano? Non sospettavano di essere innamorati. Stavano leggendo un episodio de *La matière de Bretagne*, uno di quei libri che cantavano dei britanni in Francia dopo l'invasione sassone. Libri che alimentarono la pazzia di Alonso Quijano e che rivelarono a Paolo e Francesca il loro amore colpevole. Francesca spiega che a volte arrossivano ma che vi fu un momento, "quando leggemmo il disiato riso", su cui Ginevra fu baciata da cotanto amante, questi, che mai sia da me separato, la bocca mi baciò, "tutto tremante".

C'è dell'altro che Dante non dice, e che aleggia in tutto l'episodio e forse ne costituisce la forza. Con infinita pietà, Dante ci rivela il destino dei due amanti, e sentiamo che egli invidia questo destino. Paolo e Francesca sono all'Inferno, egli si salverà, ma loro si sono amati ed egli non è riuscito ad avere l'amore della donna che ama, Beatrice. In ciò vi è anche della presunzione, che Dante deve sentire come qualcosa di terribile, perché da lei è ormai lontano. Invece questi due reprobì sono uniti, non possono parlarsi, girano nell'"aer perso" senza speranza alcuna, senza neppure, ci dice Dante, la speranza che le loro sofferenze cessino, ma restano uniti. Francesca dice *noi*: parla per tutti e due, un altro modo questo di stare uniti. Sono uniti per l'eternità, condividono l'Inferno e ciò agli occhi di Dante deve essere stato una specie di Paradiso.

L'emozione, sappiamo, sopraffà Dante, che cade come un corpo morto.

Ognuno si definisce per sempre in un solo istante della sua vita, il momento in cui l'uomo si incontra per sempre con se stesso. Si è detto che Dante è crudele con Francesca, nel condannarla. Ma questo è ignorare il Terzo Personaggio. Il giudizio di Dio non sempre coincide

col sentimento di Dante. Chi non comprende la *Commedia* dice che Dante la scrisse per vendicarsi dei suoi nemici e premiare i suoi amici. Niente di più falso. Nietzsche disse falsissimamente che Dante è la iena che versifica tra le tombe. La iena che versifica è una contraddizione; d'altra parte, Dante non si compiace del dolore. Sa che ci sono peccati imperdonabili, capitali. Per ogni peccato sceglie una persona che lo ha commesso, la quale quanto al resto può essere ammirevole o adorabile. Francesca e Paolo sono soltanto lussuriosi. Non hanno altri peccati, ma uno basta a condannarli.

L'idea di Dio come indecifrabile è un concetto che abbiamo già incontrato in un altro dei libri essenziali dell'umanità. Nel Libro di Giobbe ricorderete come Giobbe condanni Dio, come i suoi amici lo giustifichino e come alla fine Dio parli dal turbine e rifiuti ugualmente chi lo giustifica e chi lo accusa.

Dio va al di là di ogni giudizio umano e per aiutarci a comprenderlo si serve di due esempi straordinari: quello della balena e quello dell'elefante. Cerca questi mostri per dimostrare che non sono meno mostruosi per noi del Leviatano e del Behemot (nome plurale che in ebraico indica parecchi animali). Dio va al di là di tutti i giudizi umani e lo dichiara Egli stesso nel Libro di Giobbe. Gli uomini si umiliano davanti a Lui perché hanno osato giudicarlo, giustificarlo. Non lo precisa. Come direbbe Nietzsche, Dio è al di là del bene e del male. È un'altra dimensione.

Se Dante avesse sempre coinciso con il Dio che immagina, avremmo avuto un Dio falso, semplicemente una copia di Dante. Invece Dante deve accettare questo Dio, come deve accettare che Beatrice non l'abbia amato, che Firenze sia una città infame, come dovrà accettare il suo esilio e la sua morte a Ravenna. Deve accettare il

male del mondo e allo stesso tempo deve adorare questo Dio che gli è inintelligibile.

Un solo personaggio manca nella *Commedia*, e non poteva figurarvi, essendo stato troppo umano. Questo personaggio è Gesù. Egli non appare nella *Commedia* come appare nei Vangeli: l'umano Gesù dei Vangeli non può essere la Seconda Persona della Trinità che la *Commedia* richiede.

Voglio arrivare, infine, al secondo episodio che è per me il più alto della *Commedia*. Si trova nel canto ventiseiesimo. È l'episodio di Ulisse. Scrissi una volta un articolo intitolato *L'enigma di Ulisse*. Lo pubblicai, poi lo persi e ora tento di ricostruirlo. Credo che questo sia il più enigmatico degli episodi della *Commedia* e forse il più intenso, anche se è molto difficile, trattandosi di vette, sapere qual è la più alta, e la *Commedia* è fatta di vette.

Se ho scelto la *Commedia* per questa prima conferenza è perché sono un uomo di lettere e credo che l'apice della letteratura e delle letterature sia la *Commedia*. Questo non implica che condivida la sua teologia né che sia d'accordo con la sua mitologia. Vi ritroviamo la mitologia cristiana e quella pagana mescolate. Ma non si tratta di questo. Bensì del fatto che nessun libro mi ha mai dato emozioni estetiche così intense. E io sono un lettore, ripetuto, edonista; nei libri cerco emozioni.

La *Commedia* è un libro che tutti dobbiamo leggere. Non farlo è privarci del miglior dono che la letteratura può offrirci, è arrenderci a un singolare ascetismo. Perché negarci la felicità di leggere la *Commedia*? E poi non si tratta di una lettura difficile. Difficile è ciò che sta dietro la lettura: le opinioni, le discussioni; ma il libro in sé è un libro cristallino. C'è il personaggio centrale, Dante, che è forse il personaggio più vivido della

letteratura e ci sono gli altri personaggi. Ma torniamo all'episodio di Ulisse.

Giungono a una bolgia, credo l'ottava del cerchio dei fraudolenti. C'è, all'inizio, un'invettiva contro Firenze, di cui si dice che batte le ali per cielo e per terra e che il suo nome si spande per l'inferno. Poi salgono dal basso molte "fiamme" e dentro queste fiamme si celano le anime dei fraudolenti: sono nascoste perché agirono celando. Le fiamme avanzano e Dante sta per cadere. Lo sostiene Virgilio, la parola di Virgilio. Parlano di chi sta dentro le fiamme e Virgilio fa il nome di due grandi: Ulisse e Diomede. Sono qui perché tramaronero insieme lo stratagemma del cavallo di Troia che permise ai Greci di entrare nella città assediata.

Ulisse e Diomede sono lì e Dante vuole conoscerli. Esprime a Virgilio il desiderio di parlare con queste due antiche e illustri ombre, con questi grandi e preclari eroi dell'Antichità. Virgilio lo accontenta ma gli chiede di lasciar parlare lui, trattandosi di due Greci superbi. È meglio che Dante non parli. Ciò è stato commentato in diversi modi. Torquato Tasso credeva che Virgilio volesse farsi passare per Omero. Sospetto del tutto assurdo e indegno di Virgilio, perché Virgilio cantò Ulisse e Diomede, e se Dante li conobbe fu perché Virgilio glieli fece conoscere. Possiamo eliminare le ipotesi che Dante sarebbe stato disprezzato per essere discendente di Enea o per essere un barbaro, spregevole ad occhi greci. Virgilio, come Diomede e Ulisse, sono un sogno di Dante. Dante li sta sognando, ma li sogna con una tale intensità, in modo così vivido da indurlo a pensare che questi personaggi sognati (che non hanno altra voce se non quella che egli dà loro, che non hanno altra forma se non quella che egli presta loro) possano disprezzarlo, lui che non è niente, che non ha ancora scritto la *Commedia*.

Dante è entrato nel gioco, come vi entriamo noi: Dante è anche sedotto dalla *Commedia*. Pensa: questi sono eroi luminosi dell'Antichità e io sono niente, un povero uomo. Perché dovrebbero prestargli attenzione? Allora Virgilio chiede loro di raccontare come morirono, e parla la voce dell'invisibile Ulisse. Ulisse non ha volto, è dentro una fiamma.

E qui perveniamo al fatto prodigioso, a una leggenda creata da Dante, una leggenda superiore a quanto è contenuto nell'*Odissea* e nell'*Eneide*, o a quanto si troverà in un altro libro in cui appare Ulisse, un libro che si intitola *Simbad il Marinaio*, nelle *Mille e una notte*.

La leggenda fu suggerita a Dante da vari fatti. Prima di tutto, dalla credenza che la città di Lisbona fosse stata fondata da Ulisse e che esistessero le Isole della Felicità nell'Atlantico. I Celti credevano che l'Atlantico fosse popolato di paesi fantastici: per esempio, di un'isola solcata da un fiume che taglia il firmamento e che è pieno di pesci e di navi che non si rovesciano sulla terra; per esempio, di un'isola di fuoco rotante; per esempio, di un'isola sulla quale veltri di bronzo inseguono cervi d'argento. Di tutto questo Dante doveva avere qualche notizia; l'importante è quel che fece di queste leggende. Diede vita a qualcosa di veramente nobile.

Ulisse lascia Penelope, chiama i suoi compagni e, sebbene siano ormai vecchi e stanchi, avendo condiviso con lui infiniti pericoli, propone loro una nobile impresa, oltrepassare le Colonne d'Ercole, solcare l'oceano e conoscere l'emisfero australe, che allora si credeva fosse un emisfero d'acqua; non si sapeva che là non v'era nessuno. Dice loro che sono uomini, non bruti; che sono nati per essere coraggiosi, per sapere; che sono nati per conoscere e per comprendere. Essi lo seguono e mettono ali al folle volo”...

È curioso che questa metafora si trovi anche nell'*Odissea*, che Dante non poté conoscere. Dunque costoro prendono il mare e si lasciano dietro Ceuta e Siviglia, entrano nel vasto oceano e dirigono la prua a sinistra. A sinistra, “sulla sinistra” nella *Commedia* significa il male. Per salire in Purgatorio si va a destra; per scendere all’Inferno, a sinistra. Come dire, il lato “sinistro” ha un senso duplice: due parole in una. Poi Dante ci dice: “Tutte le stelle già dell’altro polo / vedea la notte”, l’altro polo, cioè il nostro emisfero, quello australe, carico di stelle. (Un grande poeta irlandese, Yeats, parla di *starladen sky*, di “cielo carico di stelle”, alludendo all’emisfero boreale, il che è falso perché in quel cielo, in confronto al nostro, ci sono poche stelle.)

Navigano per cinque mesi e poi, alla fine, scorgono la terra. Ciò che vedono è una montagna scura per la distanza, una montagna più alta di tutte quelle che avessero mai visto. Ulisse dice che la gioia si tramutò in pianto, perché dalla terra prese a soffiare un vento vorticoso e la nave affondò. La montagna è quella del Purgatorio, e lo si vede nel canto successivo. Dante crede (o simula di crederlo per ragioni poetiche) che il Purgatorio sia agli antipodi della città di Gerusalemme.

Bene, arriviamo a questo terribile momento e ci chiediamo perché Ulisse sia stato così punito. Evidentemente non per lo stratagemma del cavallo, dato che il momento culminante della sua vita, quello raccontato a Dante e quello che è raccontato a noi, è un altro: è l’impresa nobile, audace di voler conoscere il proibito, l’impossibile. Ci chiediamo perché questo canto abbia tanta forza. Prima di rispondere, vorrei ricordare un fatto che non è stato sinora messo in evidenza, che io sappia.

È quello di un altro grande libro, un grande poema del nostro tempo, *Moby Dick* di Herman Melville, che

certamente conobbe la *Commedia* nella traduzione di Longfellow. Conosciamo l'impresa insensata del capitano Achab, mutilato, che vuole vendicarsi della Balena Bianca. Finalmente la incontra e la balena lo affonda, e il grande romanzo concorda esattamente nel finale col canto di Dante: il mare si chiude su di loro. Melville qui deve aver avuto presente la *Commedia*, anche se preferisco pensare che l'abbia letta, assimilata a tal punto da poterla dimenticare nella sua letteralità; che la *Commedia* debba aver fatto parte di lui e che egli abbia poi riscoperto quel che aveva letto molto tempo prima, ma la storia è la stessa. Solo che Achab non è mosso da un impeto nobile ma da un desiderio di vendetta. Ulisse invece agisce come il più grande degli uomini. E inoltre invoca una ragione giusta, che ha relazione con l'intelligenza, e viene punito.

A che cosa deve il suo peso tragico questo episodio? Credo che vi sia una spiegazione, l'unica valida, questa: Dante sentì che Ulisse, in qualche modo, era lui. Non so se lo percepì in maniera cosciente ma poco importa. In una terzina della *Commedia* dice che a nessuno è concesso di conoscere quali siano i giudizi della Provvidenza. Non possiamo anticipare il giudizio della Provvidenza, nessuno può sapere chi sarà dannato e chi salvato. Ma egli aveva osato anticipare, in modo poetico, questo giudizio. Ci mostra i dannati e gli eletti. Doveva sapere che nel far ciò avrebbe corso un pericolo: non poteva ignorare che stava anticipando l'insondabile provvidenza di Dio.

Per questo il personaggio di Ulisse ha la forza che ha, perché Ulisse è lo specchio di Dante, perché Dante sentì che forse meritava questo castigo. È vero che egli aveva scritto il poema, ma nel dubbio egli stava infrangendo le misteriose leggi della notte, di Dio, della Divinità.

Sono giunto alla fine. Voglio solamente sottolineare che nessuno ha il diritto di privarsi di questa felicità, la *Commedia*; di privarsi di leggerla in modo ingenuo. Solo in seguito verranno i commenti, il desiderio di sapere che significato hanno le allusioni mitologiche, di vedere come Dante prese un grande verso di Virgilio e, forse, lo migliorò traducendolo. All'inizio si deve leggere il libro con la confidenza di un bambino, abbandonarsi ad esso; e allora ci accompagnerà per tutta la vita. Per quanto mi riguarda, mi ha accompagnato per tanti anni e so che appena lo aprirò, domani, scorgerò cose che non ho visto sino ad ora. So che questo libro andrà oltre la mia veglia e le nostre veglie.

Seconda

L'incubo

Signore, Signori,

I sogni sono il genere; l'incubo, la specie. Parlerò dei sogni e, poi, degli incubi.

In questi giorni stavo rileggendo dei libri di psicologia. E mi sono sentito singolarmente defraudato. In tutti si parlava dei simboli o degli argomenti dei sogni (giustificherò più avanti questa parola) e non si parlava di ciò che io desideravo, del meraviglioso, dello strano fatto di sognare.

Così, in un libro di psicologia che apprezzo molto, *The Mind of Man*, di Gustav Spiller, si diceva che i sogni corrispondono al gradino più basso dell'attività mentale — cosa che personalmente ritengo errata — e si parlava delle incongruenze, delle illogicità delle fiabe dei sogni. Voglio ricordare Groussac e il suo ammirevole studio (magari potessi ricordarlo e ripeterlo qui) *Entre sueños*. Groussac, alla fine di questo studio contenuto nella sua opera *El viaje intelectual*, credo nel secondo volume, dice che è meraviglioso il fatto che ogni mattina ci si svegli giudiziosi — o, quanto meno, abbastanza giudiziosi — dopo essere passati attraverso le zone d'ombra e i labirinti dei sogni.

L'analisi dei sogni presenta una particolare difficoltà. Non possiamo analizzare i sogni direttamente. Possiamo parlare del ricordo che dei sogni abbiamo. Ed è possibile che il ricordo non corrisponda perfettamente al sogno. Un grande scrittore del secolo diciottesimo, Sir Thomas Browne, era convinto che il ricordo dei nostri sogni fosse più povero della splendida realtà. Altri, invece, credono che riferendone li miglioriamo: se pensiamo che il sogno sia un'opera di finzione (e io credo che lo sia) è possibile che si continui ad affabulare durante il risveglio e anche quando lo raccontiamo. Mi viene in mente il libro di Dunne, *An Experiment with Time*. Non sono d'accordo con la sua teoria, però è così bella che vale la pena di rammentarla. Ma prima, per semplificarla (passo da un libro all'altro, i miei ricordi sono più numerosi dei miei pensieri), voglio ricordare il famoso libro di Boezio *De consolatione philosophiae*, che Dante senza dubbio lesse e rilesse, come lesse e rilesse tutta la letteratura del Medioevo. Boezio, soprannominato *l'ultimo romano*, il senatore Boezio, immagina uno spettatore di una corsa di cavalli.

Lo spettatore è all'ippodromo e vede, dalla sua tribuna, i cavalli, la partenza, le vicissitudini della corsa, l'arrivo al traguardo di uno dei cavalli, tutto in successione. Ma Boezio immagina un altro spettatore. Uno spettatore che è spettatore dello spettatore e spettatore della corsa: costui è, si può presumere, Dio. Dio vede tutta la corsa, vede in un unico attimo eterno, nella sua istantanea eternità, la partenza dei cavalli, le vicissitudini, l'arrivo. Vede tutto ciò con un solo sguardo e allo stesso modo vede tutta la storia universale. Così Boezio salva le due nozioni antitetiche: l'idea del libero arbitrio e l'idea della Provvidenza. Esattamente come lo spettatore vede tutta la corsa e non può influirvi (salvo

che vederla nella sua successione), Dio vede tutta la “corsa”, dalla culla fino alla tomba. Non influisce su ciò che facciamo, siamo liberi di agire, ma Dio già sa — Dio già sa in questo momento — il nostro destino finale. Dio vede così la storia universale, quello che in essa accade; vede tutto questo in un unico splendido, vertiginoso istante che è l'eternità.

Dunne è uno scrittore inglese di questo secolo. Non conosco titolo più interessante di quello del suo libro, *Un esperimento con il tempo*. In esso egli immagina che ciascuno di noi possenga una sorta di modesta eternità personale: questa modesta eternità la possediamo ogni notte. Questa notte dormiremo, questa notte, che è mercoledì, sogneremo. E sogneremo il mercoledì e il giorno seguente, il giovedì, forse il venerdì, forse il martedì... A ogni uomo con il sogno è stata data una piccola eternità personale che gli permette di vedere il suo recente passato e il suo prossimo futuro.

Tutto questo il sognatore lo vede con un unico sguardo, come Dio, dalla sua vasta eternità, vede tutto il divenire cosmico. Che cosa succede al risveglio? Succede che, essendo abituati al proseguire della vita, diamo al nostro sogno una forma narrativa, ma il nostro sogno è stato un che di multiplo, è stato simultaneo.

Facciamo un esempio molto semplice. Supponiamo che io sogni un uomo, semplicemente l'immagine di un uomo (si tratta di un sogno molto povero) e poi, immediatamente, sogni l'immagine di un albero. Quando mi sveglio, posso dare a questo sogno così semplice una complessità che non gli appartiene: posso pensare di aver sognato un uomo che si trasforma in albero, che era un albero. Modifico i fatti, già sto affabulando.

Non sappiamo cosa esattamente accada nei sogni: non è impossibile che mentre sogniamo ci si trovi in

cielo, o all'inferno, o forse che si sia qualcun altro, che quel qualcun altro che Shakespeare chiama "the thing I am", "la cosa che sono", forse siamo noi, forse siamo la Divinità. Questo al risveglio lo dimentichiamo. Del sogno possiamo considerare solo il ricordo, il suo povero ricordo.

Ho letto anche il libro di Frazer, uno scrittore, senza dubbio, notevolmente ingegnoso, ma anche molto ingenuo, perché pare accettare tutto quel che gli raccontano i turisti. Secondo Frazer, i selvaggi non distinguono la veglia dal sogno. Per loro, i sogni sono un episodio della veglia. Così, secondo Frazer, o secondo gli scrittori di viaggi da lui letti, un selvaggio sogna di uscire dal bosco e di uccidere un leone; quando si sveglia, pensa che la sua anima abbia abbandonato il corpo e che in sogno abbia ucciso un leone. O, se vogliamo complicare un po' di più le cose, possiamo supporre che abbia ucciso il sogno di un leone. Tutto questo è possibile e, senza dubbio, questa idea dei selvaggi coincide con l'idea dei bambini che non distinguono molto bene la veglia dal sogno.

Vi racconterò un ricordo personale. Un mio nipote, aveva cinque o sei anni allora — le mie date sono spesso errate —, mi raccontava ogni mattina i suoi sogni. Ricordo che una mattina (era seduto per terra) gli domandai che cosa aveva sognato. Docilmente, sapendo che avevo questo *hobby*, mi disse: "Stanotte ho sognato che mi ero perso nel bosco, avevo paura, ma arrivai a una radura e c'era una casa bianca, di legno, con una scala che faceva tutto il giro, con gradini simili a corridoi e oltre a ciò una porta dalla quale uscisti tu". Si interruppe bruscamente e aggiunse: "Dimmi, che cosa stavi facendo in quella casetta?"

Tutto per lui era sullo stesso piano, la veglia e il so-

gno. Ciò ci induce a un'altra ipotesi, all'ipotesi dei mistici, all'ipotesi dei metafisici, all'ipotesi contraria che, senza dubbio, si confonde con questa.

Per il selvaggio e per il bambino i sogni sono episodi della veglia, per i poeti e i mistici non è impossibile che tutta la veglia sia un sogno. Questo lo dice, in modo secco e laconico, Calderón: la vita è sogno. Lo dice, con una metafora, Shakespeare: "Siamo fatti della stessa materia dei nostri sogni"; e, splendidamente, lo dice il poeta austriaco Walther von der Vogelweide, che si chiede (lo dirò nel mio cattivo tedesco prima, e poi e meglio in spagnolo): "*Ist es mein Leben geträumt oder ist es wahr?*": "La mia vita è un sogno o è reale?" Non si sa. Ciò ci porta senza dubbio al solipsismo; al sospetto che non ci sia se non uno che sogna e questo sognatore sia ognuno di noi. Questo sognatore — se si tratta di me — in questo momento sta sognando voi; sta sognando questa sala e questa conferenza. C'è un unico sognatore; questo sognatore sogna tutto il processo cosmico, sogna tutta la storia universale precedente, sogna la sua infanzia, la sua giovinezza. Tutto ciò può non essere accaduto: in questo momento comincia a esistere, comincia a sognare ed è ognuno di noi, non *noi, ognuno di noi*. In questo momento sto sognando di fare una conferenza in via Charcas, di cercare gli argomenti — e forse non sto facendo queste cose —, sto sognando voi, ma non è vero. Ognuno di voi sta sognando me e gli altri.

Ci sono queste due visioni: quella onde i sogni sono parte della veglia e l'altra, splendida, dei poeti, onde tutta la veglia è un sogno. Non c'è differenza tra le due. Quest'idea ci riporta all'articolo di Groussac: non c'è differenza nella nostra attività mentale. Possiamo essere svegli, possiamo dormire e sognare, la nostra attività

mentale è la stessa. E cita per l'appunto quella frase di Shakespeare: "Siamo fatti della stessa materia dei nostri sogni".

C'è un altro tema che non può essere trascurato: i sogni profetici. È propria di una mentalità avanzata l'idea che i sogni corrispondano alla realtà, giacché oggi distinguiamo i due piani.

C'è un passo dell'*Odissea* in cui si parla di due porte, quella di corno e quella di avorio. Attraverso quella di avorio giungono all'uomo i sogni falsi e da quella di corno i sogni veridici e profetici. C'è poi un passo dell'*Eneide* (un passo che ha dato adito a molte interpretazioni): nel libro nono, o nell'undicesimo, non ne sono sicuro, Enea scende ai Campi Elisi, oltre le Colonne d'Ercole: conversa con le grandi ombre di Achille, di Tiresia; vede l'ombra di sua madre, vuole abbracciarla ma non può perché è un'ombra; e vede, anche, la futura grandezza della città che fonderà. Vede Romolo, Remo, il punto sul quale sorgerà il futuro Foro Romano, vede la futura grandezza di Roma, la grandezza di Augusto, vede tutta la grandezza dell'impero. E dopo aver visto tutto questo, dopo aver conversato con i suoi contemporanei, che per lui sono uomini del futuro, Enea ritorna sulla terra. A questo punto accade qualcosa di curioso, che non è stato ben spiegato, tranne che da un commentatore anonimo che credo abbia toccato la verità. Enea ritorna per la porta d'avorio, non per quella di corno. Perché? Il commentatore ce lo dice: perché in realtà non ci troviamo nella realtà. Per Virgilio, il mondo vero era presumibilmente quello platonico, il mondo degli archetipi. Enea passa per la porta d'avorio perché entra nel mondo dei sogni — cioè in quello che chiamiamo veglia.

Bene, tutto ciò può accadere.

Ora parliamo della specie, l'incubo. Non sarà inutile ricordare le denominazioni dell'incubo. Il nome spagnolo (*pasadilla*) non è molto felice: il diminutivo sembra togliergli forza. In altre lingue i nomi sono più pregnanti. In greco la parola è *efialtes*: Efialte è il demone che induce l'incubo. In latino abbiamo *incubus*. L'Incubo è il demone che opprime il dormiente e gli procura l'incubo. In tedesco abbiamo una parola molto curiosa: *Alp*, che vorrebbe significare l'elfo e l'oppressione dell'elfo, la stessa idea di un demone che induce l'incubo. C'è poi un quadro, un quadro che De Quincey, uno dei grandi sognatori d'incubi della letteratura, vide. Un quadro di Fuseli o Füssli (era il suo vero nome, un pittore svizzero del secolo XVIII), intitolato *The Nightmare*, l'incubo. Una ragazza è coricata. Si sveglia e si spaventa perché vede che sul suo ventre si è adagiato un mostricciattolo, nero e malvagio. Il mostro è l'incubo. Quando Fussli dipinse questo quadro stava pensando alla parola *Alp*, all'oppressione dell'elfo.

Parliamo ora della parola più giusta e ambigua, il nome inglese dell'incubo: *the nightmare* che vorrebbe dire "la cavalla della notte". Questa l'interpretazione che ne dà Shakespeare. C'è un suo verso che dice: "I met the nightmare", "ho incontrato la cavalla della notte". È chiaro che concepisce l'incubo come una cavalla. C'è un altro poema che dice ben chiaramente "the nightmare and her nine foals", "l'incubo e i suoi nove puledri", dove ancora lo vede come una cavalla.

Ma secondo gli etimologi la radice è diversa. La radice sarebbe *nih̄t mare* o *nih̄t maere*, il demone della notte. Il dottor Johnson, nel suo famoso dizionario, dice che ciò corrisponde alla mitologia nordica — alla mitologia sassone, diremmo noi — che vede l'incubo come opera di un demone; il quale corrisponderebbe, o

sarebbe la traduzione, forse, dell'*efialtes* greco o dell'*incubus* latino.

C'è un'altra interpretazione che potrebbe esserci d'aiuto e che porrebbe in relazione la parola inglese *nightmare* con la parola tedesca *Märchen*. *Märchen* significa fiaba, racconto di fate, finzione; *nightmare* quindi sarebbe la finzione della notte. Ora, il fatto di sentire *nightmare* come "la cavalla della notte" (c'è qualcosa di terribile in questo "cavalla della notte") fu per Victor Hugo come un dono. Hugo conosceva l'inglese e scrisse un libro troppo dimenticato su Shakespeare. In una delle sue poesie, che fa parte delle *Contemplations*, credo, egli parla di "le cheval noir de la nuit", "il cavallo nero della notte", l'incubo. Senza dubbio pensava alla parola inglese *nightmare*.

Ora che abbiamo visto le diverse etimologie, abbiamo in francese la parola *cauchemar*, legata, senza dubbio, al *nightmare* inglese. In tutte queste parole c'è l'idea (e ora ne parlo) di una origine demoniaca, l'idea di un demone che provoca l'incubo. Credo che non si tratti di semplice superstizione: credo che ci possa essere — e sto parlando in tutta sincerità e schiettezza — qualcosa di vero in questo concetto.

Ma occupiamoci dell'incubo, degli incubi. I miei sono sempre gli stessi. Direi che ho due incubi che possono confondersi. L'incubo del labirinto, che è dovuto, in parte, a una incisione su acciaio che vidi in un libro francese quando ero piccolo. In questa incisione si vedevano le sette meraviglie del mondo e tra queste il labirinto di Creta. Il labirinto era un grande anfiteatro, un anfiteatro molto alto (ed era visibile appunto perché era più alto dei cipressi e degli uomini all'intorno). In questo edificio chiuso, ominosamente chiuso, c'erano delle fessure. Quando ero piccolo, credevo (o credo ora di

averlo creduto) che, se avessi posseduto una lente sufficientemente potente, avrei potuto vedere, contemplare da una fessura di quell'incisione il Minotauro nel centro terribile del labirinto.

L'altro mio incubo è quello dello specchio. I due incubi non sono diversi, dato che bastano due specchi contrapposti per ottenere un labirinto. Ricordo di aver visto nella casa di Dora de Alvear, a Belgrano, una dimora circolare in cui le pareti e le porte erano specchi, di modo che chiunque entrasse in questa casa si trovava al centro di un labirinto davvero senza fine.

Sogno sempre di labirinti e di specchi. Nel sogno dello specchio mi appare un'altra visione — ulteriore terrore delle mie notti — ed è l'immagine delle maschere. Le maschere mi hanno sempre fatto paura. Senza dubbio, durante la mia infanzia, se qualcuno usava una maschera, avevo la sensazione che stesse nascondendo qualcosa di orribile. A volte (e sono questi i miei incubi più orribili) mi vedo riflesso in uno specchio, ma mi ci vedo riflesso con una maschera. Ho paura di strapparmela perché temo di vedere il mio vero volto, che immagino atroce. Potrei vedervi riflessa la lebbra o il male o qualcosa di più terribile ancora, al di là di ogni mia immaginazione.

Una caratteristica curiosa dei miei incubi — non so se anche voi siete d'accordo con me — è che hanno una topografia precisa. Sogno sempre, per esempio, determinati angoli di Buenos Aires. L'angolo tra via Laprida e via Arenales o quello tra via Balcarce e via Chile. So esattamente dove mi trovo e so che devo avviarmi verso un luogo lontano. Questi luoghi, nel sogno, hanno una topografia precisa ma sono completamente diversi. Possono essere gole, possono essere paludi, possono essere giungle, non importa: io so esattamente in quale

angolo di Buenos Aires mi trovo. Cerco di trovare la mia strada.

A mio parere, negli incubi ciò che conta non sono le immagini. L'importante, come scoprì Coleridge — decisamente sto citando i poeti —, è l'impressione che producono i sogni. Le immagini sono l'aspetto meno rilevante, non sono che effetti. Ho detto all'inizio di aver letto molti trattati di psicologia in cui non ho trovato testi di poeti, testi che sono singolarmente illuminanti.

Prendiamone uno di Petronio. Un passo di Petronio citato da Addison. Vi si dice che l'anima, quando è libera dal peso del corpo, gioca. "L'anima, senza il corpo, gioca." Da parte sua, Gongora, in un sonetto, esprime con esattezza l'idea che i sogni e l'incubo, dopo tutto, sono finzioni, sono creazioni letterarie:

Il sogno, autor di rappresentazioni,
nel suo teatro sopra il vento armato
le ombre suol vestir di bell'informe.

Il sogno è una rappresentazione. L'idea è stata ripresa da Addison all'inizio del secolo diciottesimo in un bellissimo articolo pubblicato sullo "Spectator".

Ho citato Thomas Browne. Egli dice che i sogni ci danno l'idea dell'eccellenza dell'anima, giacché l'anima è affrancata dal corpo e si dà al gioco e al sogno. E crede che l'anima goda di libertà. Addison dice che, effettivamente, l'anima, quando è libera dall'ostacolo del corpo, si dà a immaginare, e può farlo con una facilità che di solito non ha nella veglia. Aggiunge poi che di tutte le operazioni dell'anima (della mente, diremmo ora, ora non usiamo più la parola anima) la più difficile è l'invenzione. Senza dubbio, nel sogno noi inventiamo con tale rapidità da confondere il nostro pensiero con quanto stiamo inventando. Noi sogniamo di leggere un libro

e la verità è che ne stiamo inventando ogni parola, non ce ne rendiamo conto e lo troviamo strano. Ho notato in molti sogni questo processo di anticipazione, questo processo, diciamo, di preparazione delle cose.

Ricordo certi incubi. Accadde, lo so, in calle Serrano, credo all'angolo con calle Soler, solo che non sembrava quell'angolo, il paesaggio era molto diverso: ma io *sapevo* che ero nella vecchia calle Serrano, del quartiere Palermo. Mi incontravo con un amico, un amico che ignoro: lo guardavo, era molto cambiato. Non avevo mai visto il suo volto ma sapevo che non poteva essere il suo. Era molto cambiato, molto triste. Il suo volto era segnato dal dolore, dalla malattia, forse dalla colpa. Teneva la mano destra infilata nella giacca (questo particolare è importante per il sogno). Non potevo vedergli la mano, che nascondeva dalla parte del cuore. Allora lo abbracciai, sentii che aveva bisogno del mio aiuto: "Mio povero Tizio, che ti è successo? Come sei cambiato!" Mi rispose: "Sì, sono molto cambiato". Lentamente tirò fuori la mano. Vidi allora che era la zampa di un uccello.

Il fatto strano è che fin dall'inizio l'uomo teneva la mano nascosta. Senza saperlo, avevo costruito questa invenzione: che l'uomo aveva la zampa di un uccello e che assistevo alla sua terribile metamorfosi, alla terribile sventura di trasformarsi in uccello. Qualche volta accade nei sogni: ci domandano qualcosa e noi non sappiamo rispondere, ci danno la risposta e rimaniamo attoniti. La risposta può essere assurda ma nel sogno è logica. Avevamo preparato tutto. Arrivo alla conclusione, non so quanto scientifica, che i sogni sono l'attività estetica più antica.

Sappiamo che gli animali sognano. Ci sono dei versi latini in cui si parla del levriere che latra dietro la le-

pre che insegue in sogno. Abbiamo nei sogni, quindi, la più antica delle attività estetiche; un'attività assai singolare perché di specie drammatica. Voglio aggiungere quello che dice Addison (che conferma, senza saperlo, Gongora) sul sogno, creatore di rappresentazioni. Osserva Addison che nel sogno noi siamo simultaneamente il teatro, il pubblico, gli attori, l'argomento, le parole che sentiamo. Facciamo tutto inconsciamente e tutto ha una vivezza che non esiste nella realtà. Ci sono persone che fanno sogni privi di forza, incerti (almeno, così mi dicono). I miei sogni sono molto vividi.

Veniamo a Coleridge. Egli dice che non ha importanza quello che sogniamo, che il sogno cerca una spiegazione. E fa un esempio: ci appare un leone, e tutti abbiamo paura: la paura è stata provocata dall'immagine del leone. Oppure: sono disteso, mi sveglio, vedo un animale seduto su di me e ho paura. Nel sogno può accadere il contrario. Possiamo sentire un'oppressione e questa cerca una spiegazione. Allora io, assurdamamente, ma vividamente, sogno che una sfinge mi si è distesa sopra. La sfinge non è la causa del terrore, è la spiegazione dell'oppressione provata. Coleridge aggiunge che alcune persone si sono talmente impaurite per un falso fantasma da diventare pazze. Invece, chi sogna un fantasma si sveglia ed entro pochi minuti, o secondi, ritrova la tranquillità.

Io ho avuto — e ho — molti incubi. Quello più terribile, quello che mi parve il più terribile, lo utilizzai per un sonetto. Andò così: ero in casa mia; albeggiava (è possibile che questa fosse l'ora del sogno), e ai piedi del letto c'era un re, un re molto vecchio, e io sapevo, nel sogno, che era un re del Nord, della Norvegia. Non guardava me: il suo sguardo cieco fissava il soffitto. Io sapevo che era un re molto vecchio perché il suo volto

era ora insopportabile. Allora sentii il terrore di quella presenza. Vedevo il re, vedevo la sua spada, vedevo il suo cane. Finalmente mi svegliai. Ma continuai a vedere il re per un attimo, perché mi aveva impressionato. Raccontato, questo sogno è niente; sognato, era terribile.

Voglio riferirvi di un incubo che mi ha raccontato in questi giorni Susana Bombal. Non so se raccontato avrà lo stesso effetto. Probabilmente, no. Sognò che si trovava in una casa fatta a volta, la parte superiore al buio. Dalla parte buia scendeva una tela nera sfilacciata. Aveva in mano una grande forbice, un po' scomoda. Doveva tagliare i filacci che pendevano dalla tela e che erano molti. Quello che vedeva era uno spazio di un metro e mezzo di larghezza e un metro e mezzo di lunghezza e il resto si perdeva nelle tenebre in alto. Tagliava e sapeva che mai sarebbe giunta alla fine. Ed ebbe la sensazione dell'orrore che è l'incubo, perché l'incubo, prima di tutto, è una sensazione di orrore.

Ho raccontato due veri incubi, ora racconterò due incubi letterari, che sicuramente sono stati anch'essi veri. Nella conferenza precedente, su Dante, ho fatto riferimento al "nobile castello" dell'*Inferno*. Dante narra come, guidato da Virgilio, giunge al primo cerchio e vede che Virgilio impallidisce. Pensa: se Virgilio impallidisce entrando nell'*Inferno*, che è la sua dimora eterna, perché io non ho paura? Lo domanda a Virgilio, che è atterrito. Ma Virgilio lo precede: "Io sarò primo, e tu sarai secondo". Giungono, dunque, e giungono insperatamente, perché oltretutto si sentono lamenti infiniti; ma non sono lamenti di dolore fisico, sono lamenti che stanno a significare qualcosa di più grave ancora.

Giungono a un "nobile castello". È cinto da sette mura che potrebbero essere le sette arti liberali del trivio e del quadrivio o le sette virtù; non ha molta impor-

tanza. Probabilmente, Dante sentì la magia del numero. Era sufficiente questo numero per le molte giustificazioni che, senza dubbio, aveva. Si parla anche di un ruscello che scompare e di un fresco prato, che sparisce anch'esso. Quando si avvicinano, quello che vedono è smalto. Vedono, non il fieno, che è qualcosa di vivo, ma una cosa morta. Avanzano verso di loro quattro ombre, le ombre dei grandi poeti dell'Antichità. C'è Omero con la spada in mano; c'è Ovidio, c'è Lucano, c'è Orazio. Virgilio gli dice di salutare Omero che Dante tanto venerò ma mai lesse. E gli dice: *onorate l'altissimo poeta*. Omero avanza, spada nella mano, e accoglie Dante nel suo gruppo come sesto. Dante che non ha ancora scritto la *Commedia*, perché la sta scrivendo in quel momento, sa di essere capace di scriverla.

Poi parlano di "cose che il tacere è bello". Possiamo pensare al pudore del fiorentino, ma credo che vi sia una ragione più profonda. Egli parla di chi abita il nobile castello: lì sono le grandi ombre dei pagani e anche dei musulmani: tutti parlano lentamente e soavemente, hanno volti autorevoli ma sono privi di Dio. Qui Dio è assente, essi sanno di essere condannati in questo castello eterno, castello eterno e decoroso ma terribile.

C'è Aristotele, maestro di color che sanno. Ci sono i filosofi presocratici, c'è Platone, c'è anche, solo e in disparte, il grande sultano Saladino. Ci sono tutti i grandi pagani che non poterono essere salvati perché non ebbero il battesimo, che non poterono essere salvati da Cristo, di cui Virgilio parla, ma poiché all'Inferno non lo può nominare, lo chiama "un possente". Potremmo pensare che Dante non avesse ancora scoperto il suo talento drammatico, non sapesse ancora che poteva far parlare i personaggi. Potremmo lamentare che Dante non ci ripeta le grandi parole, senza dubbio degne, che

Omero, grande ombra, gli disse con la spada in mano. Ma altrettanto possiamo capire che Dante comprese che era meglio che tutto fosse silenzio, che tutto fosse terribile nel castello. Parlano con le grandi ombre. Dante le enumera: parla di Seneca, di Platone, di Aristotele, del Saladino, di Averroè. Li nomina, ma non abbiamo sentito nemmeno una parola. Meglio così. Io direi che, se pensiamo all'Inferno, l'inferno non è un incubo; è semplicemente una camera di tortura. Succedono cose atroci, ma non c'è l'ambiente da incubo che c'è nel "nobile castello". Questo lo offre Dante, forse per la prima volta in letteratura.

C'è un altro esempio, lodato da De Quincey. Si trova nel secondo libro di *The Prelude*, di Wordsworth. Wordsworth dice di esser preoccupato — preoccupazione strana, se pensiamo che scriveva al principio del secolo diciannovesimo — per il pericolo che correavano le arti e le scienze, alla mercé come erano di un qualsiasi cataclisma cosmico. A quel tempo non si pensava ai cataclismi: ora possiamo pensare che tutta l'opera dell'umanità, l'umanità stessa, può essere distrutta in qualsiasi momento. Pensiamo alla bomba atomica. Bene, Wordsworth racconta di una conversazione con un amico. Pensò: quale orrore, quale orrore pensare che le grandi opere dell'umanità, le scienze, le arti siano alla mercé di un cataclisma cosmico! L'amico gli confessò che anch'egli provava questo timore. E Wordsworth gli dice: l'ho sognato...

Eccoci ora al sogno che mi sembra l'incubo perfetto, perché vi figurano i due elementi dell'incubo: episodio di malessere fisico, di una persecuzione e l'elemento dell'orrore, del sovrannaturale. Wordsworth non ci dice che si trovava in una grotta di fronte al mare, che era mezzogiorno, che stava leggendo il *Don Chisciotte*, uno

dei suoi libri preferiti, le avventure del cavaliere errante di cui Cervantes fa la storia. Non lo nomina direttamente, ma sappiamo di chi si tratta. Aggiunge: “Lasciai il libro, mi misi a pensare; pensai in modo particolare alle scienze e alle arti finché giunse l’ora”. La possente ora del mezzogiorno, dell’afa del mezzogiorno, in cui Wordsworth, seduto nella grotta di fronte al mare (intorno c’è la spiaggia, la sabbia gialla), ricorda: “Il sogno si impossessò di me e entrai nel sogno”.

È rimasto addormentato nella grotta, di fronte al mare, in mezzo alla sabbia dorata della spiaggia. Nel sogno la sabbia lo circonda, un Sahara di sabbia nera. Non c’è acqua, non c’è mare. Sta al centro del deserto — nel deserto si sta sempre al centro — inorridisce al pensiero di che cosa può fare per fuggire dal deserto, quando vede qualcuno vicino a lui. Stranamente, è un arabo della tribù dei beduini, che cavalca un cammello e ha nella mano destra una lancia. Sotto il braccio sinistro ha una pietra; nella mano una conchiglia. L’arabo gli dice che la sua missione è salvare le arti e le scienze e gli avvicina la conchiglia all’orecchio; la conchiglia è di straordinaria bellezza. Wordsworth ci dice che ascoltò la profezia (“in una lingua che non conoscevo ma che capii”): una specie di ode appassionata, che profetizzava che la Terra era sul punto d’essere distrutta dal diluvio che l’ira di Dio mandava. L’arabo gli dice che è vero, che il diluvio si avvicina, ma che egli ha una missione: salvare l’arte e le scienze. Gli mostra la pietra. La pietra, curiosamente, è la *Geometria* di Euclide pur rimanendo una pietra. Poi gli avvicina la conchiglia, che è anche un libro: è quello che gli ha detto quelle cose terribili. La conchiglia è, anche, tutta la poesia del mondo, compreso, perché no?, il poema di Wordsworth. Il beduino gli dice: “Devo salvare queste due cose, la pietra e la

conchiglia, entrambi libri". Volge il viso all'indietro, e vi è un momento in cui Wordsworth vede che il volto del beduino cambia, si riempie d'orrore. Anche lui si volge e vede una gran luce, una luce che ha inondato metà del deserto. Questa luce è quella dell'acqua del diluvio che sta per sommergere la Terra. Il beduino si allontana e Wordsworth vede che il beduino è anche Don Chisciotte e il cammello è anche Ronzinante e nello stesso modo la pietra è il libro e la conchiglia il libro, il beduino è Don Chisciotte e nessuna delle due cose e entrambe nello stesso tempo. Questa dualità corrisponde all'orrore del sogno. Wordsworth, in questo momento, si sveglia in un grido di orrore, perché le acque lo stanno raggiungendo.

Credo che questo incubo sia uno dei più belli della letteratura.

Possiamo trarne due conclusioni, almeno per il tragitto di questa notte; giacché poi la nostra opinione cambierà. La prima è che i sogni sono un'opera estetica, forse l'espressione estetica più antica. Il sogno assume una forma stranamente drammatica, per il fatto che, come ha detto Addison, noi siamo il teatro, il pubblico, gli attori, la fiaba. La seconda conclusione si riferisce all'orrore dell'incubo. La nostra veglia abbonda di momenti terribili: tutti sappiamo che ci sono momenti in cui la realtà ci opprime. È morta una persona cara, una persona amata ci ha lasciato, sono tanti i motivi di tristezza, di disperazione... Senza dubbio questi motivi non sono simili all'incubo; l'incubo ha un particolare orrore e questo particolare orrore può esprimersi attraverso favole. Può esprimersi, in Wordsworth, attraverso il beduino che è anche Don Chisciotte. Attraverso la forbice e i filacci, attraverso il mio sogno del re, attraverso i famosi incubi di Poe. Ma c'è dell'altro: il

carattere dell'incubo. Nei trattati che ho consultato non si parla dell'orrore.

Qui ci sarebbe la possibilità di un'interpretazione teologica, che si accorderebbe con l'etimologia. Prendo una qualunque delle parole: diciamo, *incubus*, in latino, o *nightmare*, in sassone, o *Alp*, in tedesco. Tutte suggeriscono qualcosa di soprannaturale. Bene. E se gl'incubi fossero strettamente soprannaturali? Se gli incubi fossero le fessure dell'inferno? Se negli incubi fossimo veramente all'inferno? Perché no? Tutto è così strano che anche questo è possibile.

Terza

Le mille e una notte

Signore, Signori,

L'evento capitale della storia delle nazioni occidentali è la scoperta dell'Oriente. Sarebbe più giusto parlare di una coscienza dell'Oriente, ininterrotta, paragonabile alla presenza della Persia nella storia greca. Oltre a questa coscienza dell'Oriente — qualcosa di vasto, di immobile, di magnifico, di incomprensibile — vi sono momenti sublimi; ne considererò qualcuno. Quello che mi pare adatto, se desideriamo affrontare questo argomento che io amo tanto, che ho amato sin dall'infanzia, cioè quello del *Libro delle mille e una notte*, o, come si chiamò nella versione inglese — la prima da me letta — *The Arabian Nights: Le Notti Arabe*. Senza dubbio non privo di mistero, sebbene il titolo sia meno bello di *Mille e una notte*.

Elencherò alcuni fatti: i nove libri di Erodoto e, in essi, la rivelazione dell'Egitto, il lontano Egitto. Dico "lontano" perché lo spazio si misura con il tempo e le navigazioni, allora, erano rischiose. Per i Greci, il mondo egizio era più grande e lo consideravano misterioso.

Esamineremo poi le parole Oriente e Occidente, che non possiamo definire e che sono vere. Succede con esse

quello che Sant'Agostino diceva che gli accadeva col tempo: "Che cosa è il tempo? Se non me lo domandano, lo so; se me lo domandano non lo so più". Che cosa sono l'Oriente e l'Occidente? Se me lo domandano, non lo so più. Cerchiamo di avvicinarli un poco.

Consideriamo gli scontri, le guerre e le campagne di Alessandro. Alessandro che conquista la Persia, che conquista l'India e che alla fine muore a Babilonia, per quello che se ne sa. Fu questo il primo grande incontro con l'Oriente, un incontro che colpì Alessandro al punto che smise di essere greco e si fece parzialmente persiano. I Persiani ora lo hanno incluso nella loro storia. Alessandro, che dormiva con l'*Iliade* e la spada sotto il cuscino. Parleremo di lui più avanti, ma giacché abbiamo menzionato il nome di Alessandro desidero raccontarvi una leggenda che, sono sicuro, vi interesserà.

Alessandro non muore a Babilonia a trentatré anni. Si allontana dall'esercito e vaga per boschi e deserti e poi vede un chiarore. Il chiarore è quello di un falò.

Gli girano intorno guerrieri di carnagione pallida e dagli occhi obliqui. Non lo conoscono, lo accolgono. Siccome essenzialmente è un soldato, partecipa alle battaglie in un mondo a lui del tutto ignoto. È un soldato: non gli importa quale causa serva; egli è pronto a morire. Gli anni passano, ha dimenticato tante cose e giunge un giorno di paga, e tra le monete ce n'è una che lo turba. La tiene nel palmo della mano e dice: "Sei un uomo vecchio; questa è la medaglia che feci coniare per la vittoria di Arbela quando ero Alessandro il Macedone". Ricupera in questo momento il suo passato e torna a essere un mercenario tartaro o cinese o quel che sia.

Questa memorabile invenzione appartiene al poeta inglese Robert Graves. Ad Alessandro era stato predet-

to il dominio dell'Oriente e dell'Occidente. Nei paesi islamici lo celebrano ancora con il nome di Alessandro Bicornio, perché dispone di due corni: l'Oriente e l'Occidente, appunto.

Vediamo un altro esempio del dialogo tra l'Oriente e l'Occidente, dialogo ampio, non di rado tragico. Pensiamo al giovane Virgilio che sta toccando la seta stampata di un paese lontano. Il paese dei Cinesi, di cui sa solo che è lontano e pacifico, fittamente abitato e che abbraccia gli ultimi confini dell'Oriente. Virgilio ricorderà questa seta nelle *Georgiche*, seta senza cuciture, con immagini di templi, imperatori, fiumi, ponti, laghi diversi da quelli che conosceva.

Altra rivelazione dell'Oriente è quella del libro ammirabile di Plinio, la *Storia naturale*. Dove si parla dei Cinesi e si nomina la Battriana, la Persia, si parla dell'India, del re Poro. C'è un verso di Giovenale, che ho letto più di quaranta anni fa e che ora mi viene in mente. Per descrivere un luogo lontano, Giovenale dice: *Ultra Auroram et Gangem*, al di là dell'aurora e del Gange. In queste parole c'è per noi tutto l'Oriente. Chissà se Giovenale provò quello che proviamo noi. Credo di sì. L'Oriente eserciterà sempre un fascino sugli uomini dell'Occidente.

Continuando con la storia arriviamo a un curioso dono. È probabile che non sia mai avvenuto. Si tratta ancora di una leggenda. Harun al-Raschid, Aaron l'Ortodosso, invia al suo collega Carlo Magno un elefante. Forse era impossibile inviare un elefante da Bagdad alla Francia, ma non importa. Non ci costa niente credere nell'elefante. L'elefante è un mostro. Ricordiamoci che la parola mostro non significa qualcosa di orribile. Lope de Vega fu chiamato da Cervantes il "Mostro della Naturalizza". L'elefante doveva essere stato qualcosa di mol-

to strano per i Franchi e il re germanico Carlo Magno. (È triste pensare che Carlo Magno non possa aver letto la *Chanson de Roland*, dato che egli avrebbe parlato solo qualche dialetto germanico.)

Gli inviano l'elefante e questa parola "elefante" ci ricorda che Orlando fa suonare l'"olifante", un corno d'avorio che aveva quel nome proprio perché ricavato dalla zanna dell'elefante. E già che stiamo parlando di etimologie, dirò che la parola spagnola "alfil" significa "elefante" in arabo e ha la stessa origine di "marfil".¹ Tra i pezzi degli scacchi orientali ho visto un elefante con una torre e un omino. Il pezzo non era la torre come potrebbe far pensare la torre,² ma l'*alfil*, l'elefante.

Dalle Crociate i guerrieri ritornano e portano ricordi: ricordi di leoni, per esempio. Abbiamo il famoso crociato *Richard the Lion-Hearted*, Riccardo Cuor di Leone. Il leone che entra nell'araldica è un animale orientale. L'elenco non può continuare all'infinito, ma ricordiamo Marco Polo, il cui libro è una rivelazione dell'Oriente (per molto tempo fu la maggiore rivelazione), quel libro che dettò a un compagno di cella, dopo la battaglia in cui i Veneziani furono vinti dai Genovesi. Qui vi è la storia dell'Oriente e si parla in modo preciso di Kublai Khan, che ricomparirà in un poema di Coleridge.

Nel secolo XV si raccoglie in Alessandria, la città di Alessandro Bicorno, una serie di fiabe. Fiabe che hanno una strana storia, a quanto si suppone. Vennero raccontate dapprima in India, poi in Persia, quindi in Asia Minore e, infine, già trascritte in arabo, si raccolgono al Cairo. È *Il libro delle mille e una notte*.

¹ In spagnolo, avorio. [N.d.T.]

² Cioè l'incastellatura sistemata sul dorso degli elefanti, in spagnolo *castillo*. [N.d.T.]

Voglio soffermarmi sul titolo. È uno dei più belli del mondo, credo bello quanto quell'altro che ho citato la volta scorsa e così diverso: *An Experiment with Time*.

In questo c'è un'altra bellezza ancora. Credo sia nel fatto che per noi la parola "mille" è quasi sinonimo di "infinito". Dire mille notti è come dire infinite notti, molte notti, innumerevoli notti. Dire "mille e una notte" è aggiungere uno all'infinito. Ricordiamoci una curiosa espressione inglese. A volte, invece di dire "per sempre", *for ever*, si dice *for ever and a day*, "per sempre e un giorno". Si aggiunge un giorno alla parola "sempre". Il che ci ricorda l'epigramma di Heine a una donna: "Ti amerò eternamente e dopo ancora".

L'idea dell'infinito è consustanziale con *Le mille e una notte*.

Nel 1704 si pubblica la prima versione europea, il primo dei sei volumi dell'orientalista francese Antoine Galland. Con il movimento romantico, l'Oriente entra pienamente nella coscienza europea. Mi basta menzionare due nomi, due grandi nomi. Quello di Byron, più alto per la sua figura che per la sua opera, e quello di Hugo, grande in tutti i modi. Seguono altre versioni e seguono altre rivelazioni sull'Oriente: l'opera, attorno al 1890, di Kipling: "Se hai sentito il richiamo dell'Oriente, ora non udirai altro".

Ritorniamo al momento in cui si traduce per la prima volta *Le mille e una notte*. È un avvenimento capitale per tutte le letterature europee. Siamo nel 1704, in Francia. È la Francia del Secolo d'Oro, è la Francia della "legislazione" letteraria di Boileau, che muore nel 1711 e non sospetta nemmeno che tutta la sua retorica sta per essere minacciata dalla splendida invasione orientale.

Pensiamo alla retorica di Boileau, fatta di precauzioni, di proibizioni, pensiamo al culto della ragione, pensiamo

a quella famosa frase di Fénelon: “Delle operazioni dello spirito, la meno frequente è la ragione”. Bene, Boileau vuole fondare la poesia sulla ragione.

Stiamo parlando in un illustre dialetto latino che si chiama lingua castigliana e esso è anche un episodio di questa nostalgia, di questo commercio amoroso e a volte bellicoso dell'Oriente e dell'Occidente, giacché l'America fu scoperta per il desiderio di raggiungere le Indie. Chiamiamo *indios* la gente di Montezuma, di Atahualpa, di Catriel, proprio per questo errore, perché gli spagnoli credettero di essere arrivati nelle Indie. Questa mia piccola conferenza è parte di questo dialogo tra l'Oriente e l'Occidente.

Quanto alla parola Occidente, ne conosciamo l'origine, ma non importa. Capita di dire che la cultura occidentale non è genuinamente tale, nel senso che è occidentale solo a metà. Ci sono due nazioni essenziali per la nostra cultura. Sono la Grecia (dato che Roma è una sua estensione ellenistica) e Israele, un paese orientale. Entrambe si congiungono in quella che chiamiamo cultura occidentale. Parlando delle rivelazioni orientali, dovrei aver già ricordato quella rivelazione continua che è la Sacra Scrittura. Il fatto è reciproco, giacché l'Occidente influisce sull'Oriente. C'è un libro di uno scrittore francese che si intitola *La scoperta dell'Europa da parte dei cinesi*, un fatto reale, che deve essere anche accaduto.

L'Oriente è il luogo dove sorge il sole. C'è una bella parola tedesca che voglio ricordare: *Morgenland* — Oriente —, “terra del mattino”, mentre Occidente si dice *Abendland*, “terra della sera”. Ricorderete *Der Untergang des Abendlandes* di Oswald Spengler, cioè “l'andar sotto [= tramonto] della terra della sera”, o, come si traduce in modo più prosaico, *Il tramonto*

dell'Occidente. Credo che non dobbiamo rinunciare alla parola Oriente, una parola così bella, giacché in essa c'è, per un caso felice, l'oro. Nella parola Oriente sentiamo echeggiare la parola oro, giacché quando albeggia si vede il cielo d'oro. Torno a ricordare lo stupendo verso di Dante "Dolce color d'oriental zaffiro". La parola *oriental* ha due significati: lo zaffiro orientale, quello che proviene dall'Oriente, e anche l'oro del mattino, l'oro di quel primo mattino nel Purgatorio.

Che cosa è l'Oriente? Se lo definiamo in termini geografici ci imbattiamo in qualcosa di abbastanza curioso, ed è che parte dell'Oriente, ovvero quello che per i Greci e i Romani era l'Occidente, sarebbe in realtà Oriente, giacché il Nord Africa è inteso come Oriente. Naturalmente, l'Egitto è anch'esso Oriente, e così le terre di Israele, l'Asia Minore e la Battriana, la Persia, l'India, e tutti i paesi che si estendono al di là di questi e che poco in comune hanno tra di loro. Così, per esempio, la Tartaria, la Cina, il Giappone, tutto questo è Oriente per noi. Quando si dice Oriente credo che tutti pensiamo, per prima cosa, all'Oriente islamico e per estensione all'Oriente del nord dell'India.

Tale è il primo significato che ha per noi questa parola, ed è opera delle *Mille e una notte*. C'è qualcosa che sentiamo come Oriente, che non ho sentito in Israele e che ho invece sentito a Granata e a Cordova. Lì ho sentito la presenza dell'Oriente e non so se questo fatto si può definire; ma non so se mette conto di definire qualcosa che tutti sentiamo intimamente. Le connotazioni di questa parola si devono appunto alle *Mille e una notte*. È ciò che subito pensiamo; solo dopo possiamo pensare a Marco Polo o alle leggende del Prete Gianni, a quei fiumi di sabbia con i pesci d'oro. In primo luogo pensiamo all'Islam.

Consideriamo la storia di questo libro; poi, le traduzioni. L'origine del libro è misteriosa. Potremmo pensare alle cattedrali chiamate malamente gotiche, che sono opera di generazioni di uomini. C'è però una differenza sostanziale, ed è che gli artigiani, gli artefici delle cattedrali, sapevano bene quello che facevano. *Le mille e una notte* nascono invece in modo misterioso. Sono opera di migliaia di autori e nessuno pensò che stava ponendo mano a un libro destinato a divenir famoso, uno dei libri più famosi di tutte le letterature, più apprezzato in Occidente che in Oriente, a quanto mi dicono.

Ora, una notizia curiosa, che riporta il barone Hammer Purgstall, un orientalista citato con ammirazione da Lane e Burton, i due traduttori inglesi più famosi delle *Mille e una notte*. Parla di certi uomini che Purgstall definisce *confabulatores nocturni*: uomini della notte che riferiscono racconti, uomini la cui professione è raccontare storie durante la notte. Purgstall cita un antico testo persiano secondo il quale il primo ad ascoltare le storie, il primo a riunire gli uomini della notte perché gli raccontassero le storie che distraevano la sua insonnia fu Alessandro il Macedone. Queste storie dovevano essere state delle favole. Sospetto che l'incanto delle favole non sia nella loro morale. Quello che incantò Esopo e i favolisti indiani fu l'immaginare animali che fossero come tanti piccoli uomini con le loro commedie e le loro tragedie. L'idea del proposito morale fu aggiunta alla fine: il fatto importante era che il lupo parlasse con l'agnello, il bue con l'asino, il leone con l'usignolo.

Abbiamo Alessandro il Macedone che ascolta i racconti narrati da questi anonimi uomini della notte, la cui professione era contar storie, e ciò durò per molto tempo. Lane, nel suo libro *Account of the Manners and Customs of the modern Egyptians*, Usi e costumi degli

Egiziani moderni, racconta che verso il 1850 erano molto comuni i cantastorie al Cairo. Che ve n'erano una cinquantina e con assiduità narravano le storie delle *Mille e una notte*.

Abbiamo una serie di racconti; la serie dell'India, dove si formò il nucleo centrale, secondo Burton e secondo Cansinos-Asséns, autore di una stupenda versione spagnola, passa in Persia; in Persia queste storie le modificano, le ampliano e le arabizzano; giungono alla fine in Egitto. Il che avviene alla fine del secolo quindicesimo. Alla fine del quale si fa la prima raccolta, derivata da un'altra, a quanto pare persiana: *Hazar afsana*, cioè I mille racconti.

Perché prima mille e poi mille e una? Credo che vi siano due motivi. Uno, superstizioso (la superstizione è importante in questo caso), secondo il quale i numeri pari sono di malaugurio. Si cercò allora un numero dispari e felicemente si aggiunse "e una". Se avessero scelto novecentonovantanove notti, sentiremmo che ne mancherebbe una; invece, così, sentiamo che quel che ci vien dato è qualcosa di infinito, con l'aggiunta di un regalino, una notte. Legge il testo l'orientalista francese Galland, che lo traduce. Vediamo in che consiste e in che modo c'è l'Oriente in questo testo. C'è, prima di tutto, perché nel leggerlo ci sentiamo in un paese lontano.

È risaputo che esistono la cronologia e la storia; ma sono innanzitutto scoperte occidentali. Non ci sono storie della letteratura persiana o storie della filosofia indostanica; nemmeno storie cinesi di letteratura cinese, perché a questi popoli non interessa la successione dei fatti. Si pensa che la letteratura e la poesia siano processi eterni. E, sostanzialmente, a ragione. Credo, per esempio, che il titolo *Il libro delle mille e una notte* (o, come

vuole Burton, *Book of the Thousand Nights and a Night*), sarebbe un bel titolo se lo avessero inventato questa mattina. Se lo formulassimo ora penseremmo “che bel titolo”, bello nel senso di attraente, non solo bello (bello è *I crepuscoli del giardino* di Lugones), se non altro perché invita alla lettura.

Si ha voglia di perdersi nelle *Mille e una notte*; sentiamo che entrati in questo libro ci si può dimenticare del proprio povero destino umano; si può entrare in un mondo, un mondo fatto di un gran numero di figure archetipiche e anche di individui.

Nel titolo *Le mille e una notte* c'è qualcosa di molto importante: la suggestione di un libro infinito. Virtualmente esso lo è. Gli Arabi dicono che nessuno può leggere *Le mille e una notte* sino alla fine. E non per motivi di noia: sentiamo che il libro è davvero infinito.

Ho a casa i diciassette volumi della versione di Burton. So che non li leggerò mai tutti ma so che le notti son lì ad aspettarmi; so che la mia vita può essere sì infelice ma lì ci sono i diciassette volumi; lì c'è quella specie di eternità che *Le mille e una notte* d'Oriente sono.

Come definire l'Oriente, non l'Oriente reale, che non esiste? Io direi che le nozioni di Oriente e Occidente sono generalizzazioni ma che nessun individuo si sente orientale. Immagino che un uomo si senta persiano, si senta indiano, si senta malese, ma non orientale. Allo stesso modo, nessuno si sente latinoamericano: ci sentiamo argentini, cileni, orientali (cioè uruguaiani). Non ha importanza, il concetto non esiste. Quale il suo fondamento? È innanzitutto quello di un mondo di estremi nel quale le persone sono o molto infelici o molto felici, molto ricche o molto povere. Un mondo di re, di re che non devono

spiegare quello che fanno. Di re, diciamo pure, che sono irresponsabili come dèi.

Ci sono poi i tesori nascosti. Chiunque può scoprirli. C'è poi la magia, molto importante. Che cosa è la magia? La magia è una causalità diversa. È supporre che, oltre i rapporti di causa ed effetto che conosciamo, vi sia un altro rapporto di causalità. Questo rapporto può essere dovuto ad accidenti, a un anello, a una lampada. Sfregiamo un anello, una lampada e apparirà il genio. Questo genio è uno schiavo che oltretutto è onnipotente e esaudirà le nostre volontà. Può accadere in qualsiasi momento.

Ricordiamo la storia del pescatore e del genio. Il pescatore ha quattro figli ed è povero. Tutte le mattine getta la rete in riva a un mare. Già l'espressione *un mare* è un'espressione magica, che ci colloca in un mondo dalla geografia indefinita. Il pescatore non si avvicina al mare, si avvicina a *un mare* e getta la rete. Un bel mattino la getta e la tira a riva tre volte; tira fuori un asino morto, tira fuori vasi di terracotta rotti, tira fuori, insomma, cose inutili. La getta per la quarta volta (e ogni volta recita una poesia); la rete è molto pesante. Spera che sia piena di pesci e quello che tira fuori è un vaso di rame giallo, contrassegnato con il sigillo di Solimano (Salomone). Apre il vaso e ne esce un denso fumo. Pensa che potrà vendere il vaso a dei mercanti, ma il fumo sale fino al cielo, si condensa e assume la figura di un genio.

Chi sono i geni? Appartengono a una creazione anteriore ad Adamo, che ha dato vita a esseri inferiori agli uomini, ma che possono essere giganteschi. Secondo i musulmani, abitano tutto lo spazio, sono invisibili e impalpabili.

Il genio dice: "Lodato sia Dio e Salomone suo Apo-

stolo". Il pescatore gli domanda perché parli di Salomone, morto tanto tempo prima: ora il suo apostolo è Maometto. Anch'egli domanda perché fosse chiuso nel vaso. L'apparizione gli dice di essere uno dei geni che si ribellarono a Solimano e che Solimano lo rinchiusse nel vaso, lo sigillò e lo gettò in fondo al mare. Passarono quattrocento anni e il genio giurò che a chi lo avesse liberato avrebbe dato tutto l'oro del mondo, ma non successe niente. Giurò poi che a chi lo avesse liberato avrebbe insegnato il canto degli uccelli. Passano i secoli e le promesse si moltiplicano. Arriva alla fine il momento in cui giura che darà la morte a chi lo libererà. "Ora devo adempiere il giuramento. Preparati a morire, o mio salvatore!" Questo raptus d'ira rende il genio singolarmente umano e forse amabile.

Il pescatore è impaurito; finge di non credere alla storia e dice: "Quello che mi hai raccontato non è vero. Come puoi tu, che tocchi il cielo con la testa e la terra con i piedi, essere contenuto in questo piccolo recipiente?" Il genio risponde: "Uomo di poca fede, sta' a vedere". Si rimpicciolisce, entra nel vaso e il pescatore lesto lo chiude, minacciandolo.

La storia continua e giunge un momento in cui il protagonista non è un pescatore ma un re, poi il re delle Isole Nere e alla fine tutto si risolve. Il fatto è tipico delle *Mille e una notte*. Possiamo pensare a quelle scatole cinesi in cui vi sono altre scatole o alle matrioske russe. Qualcosa di simile troviamo nel *Chisciotte*, ma non portato all'estremo come nelle *Mille e una notte*. Inoltre tutto questo è inserito in un ampio racconto centrale che conoscerete: quello del sultano che è stato ingannato da sua moglie e per evitare che l'inganno si ripeta decide di sposarsi ogni notte e far uccidere la moglie il mattino seguente. Finché Shahrazad decide di salvare le

altre e lo intrattiene con racconti che rimangono inconclusi. Trascorrono così mille e una notte, sì che alla fine Shahrazad può mostrargli un figlio.

Grazie ai racconti contenuti in altri racconti si produce un effetto singolare, quasi infinito, con una sorta di vertigine. Ciò è stato imitato da scrittori di molto posteriori. Per esempio nei libri di *Alice* di Lewis Carroll, o nel romanzo *Silvia e Bruno*, dove dei sogni fan parte di altri sogni che si ramificano e si moltiplicano.

Il tempo dei sogni è uno dei preferiti delle *Mille e una notte*. Degna di nota è la storia dei due che sognano. Un abitante del Cairo sogna che una voce gli ordina in sogno di andare nella città di Isfahan, in Persia, dove lo aspetta un tesoro. Affronta il lungo e pericoloso viaggio, e a Isfahan, sfinito, si stende nel cortile di una moschea a riposare. Senza saperlo è in mezzo a dei ladri. Li arrestano tutti e il cadi gli domanda perché sia arrivato in città. L'egiziano glielo racconta. Il cadi ride a crepapelle e gli dice: "Uomo stolto e credulone, tre volte ho sognato una casa al Cairo in fondo alla quale c'è un giardino e nel giardino una meridiana e poi una fontana e un fico e sotto la fontana c'è un tesoro. E nemmeno una volta ho dato il minimo credito a questa menzogna. Che non ti riveda a Isfahan. Prendi questa moneta e vattene". L'altro ritorna al Cairo: ha riconosciuto nel sogno del cadi la sua casa. Scava sotto la fontana e trova il tesoro.

Nelle *Mille e una notte* vi sono echi occidentali. Troviamo le avventure di Ulisse, salvo che Ulisse si chiama Simbad il Marinaio. Le avventure sono a volte le stesse (per esempio c'è Polifemo). Per erigere l'edificio delle *Mille e una notte* sono state necessarie generazioni di uomini, e questi sono nostri benefattori, giacché ci hanno lasciato questo libro inesauribile,

questo libro capace di tante metamorfosi. Dico tante metamorfosi perché il primo testo, quello di Galland, è abbastanza semplice ed è forse fra tutti quello di maggior bellezza, quello che non richiede al lettore alcuno sforzo; senza questo primo testo, come dice molto bene il capitano Burton, non si sarebbero avute le versioni successive.

Galland, poi, pubblica il primo volume nel 1704. Nasce una sorta di scandalo, ma allo stesso tempo di fascinazione per l'opera nella razionale Francia di Luigi XIV. Quando si parla del movimento romantico si pensa a periodi molto posteriori. Potremmo dire che il movimento romantico cominci nell'istante in cui qualcuno, in Normandia o a Parigi, legge *Le mille e una notte*. Questo lettore sta uscendo dal mondo codificato da Boileau, sta entrando nel mondo della libertà romantica.

Vedremo in seguito altri fatti. La scoperta francese del romanzo picaresco di Lesage; le ballate scozzesi e inglesi pubblicate da Percy verso il 1750. E, verso il 1798, il movimento romantico inizia in Inghilterra con Coleridge, che sogna Kublai Khan, il protettore di Marco Polo. Vediamo così quanto stupendo sia il mondo e quanto mescolate siano le cose.

Seguono altre traduzioni. Quella di Lane è unita a una enciclopedia dei costumi dei musulmani. La traduzione antropologica e oscena di Burton è redatta parzialmente in un curioso inglese del secolo quattordicesimo, un inglese pieno di arcaismi e neologismi, un inglese non privo di bellezza ma che a volte è di difficile lettura. Inoltre la versione licenziosa, in tutti e due i sensi della parola, del dottor Mardrus, e una versione letterale tedesca priva di alcun fascino letterario, di Littmann. Ora, abbiamo la fortuna di poter leggere la versione castigliana di colui che è stato il mio maestro,

Rafael Cansinos-Asséns. Il libro è stato pubblicato in Messico; è forse la miglior versione; ed è anche corredata di note.

C'è un racconto, il più famoso delle *Mille e una notte*, che non si trova nelle versioni originali. È la storia di *Aladino e la lampada meravigliosa*. Appare nella versione di Galland, e Burton cercò invano il testo arabo o persiano. Ci fu chi sospettò che Galland avesse falsificato il racconto. Credo che la parola "falsificare" sia ingiusta e maligna. Galland aveva lo stesso diritto a inventare un racconto di quei *confabulatores nocturni*. Perché non supporre che, dopo aver tradotto tanti racconti, volesse inventarne uno e l'avesse fatto?

Questa storia, nel racconto di Galland, non rimane aperta come le altre. Nella sua autobiografia De Quincey dice che per lui nelle *Mille e una notte* c'era un racconto superiore a tutti, straordinariamente superiore, la storia di Aladino. La quale racconta del mago del Maghreb che arriva in Cina perché sa che lì c'è l'unica persona capace di dissepellire la lampada meravigliosa. Galland ci dice che il mago era un astrologo e che gli astri gli avevano rivelato che doveva andare in Cina a cercare un ragazzino. De Quincey, che ha una ammirevole memoria inventiva, ricordava un fatto del tutto diverso. Secondo lui, il mago aveva messo l'orecchio a terra e aveva ascoltato gli innumerevoli passi degli uomini. E aveva distinto, tra i passi, quelli del bambino predestinato a tirar fuori la lampada. Questo, dice De Quincey, lo portò all'idea che il mondo è fatto di corrispondenze, è pieno di specchi magici e che nelle cose piccole c'è la cifra delle maggiori. Che il mago maghrebino metta l'orecchio a terra per riconoscere i passi di Aladino non si trova in nessuno dei testi. È un'invenzione che i sogni o la memoria concessero a De Quincey. *Le mille e una notte* non sono morte.

Il tempo infinito delle *Mille e una notte* prosegue il suo cammino. All'inizio del secolo diciottesimo si traduce il libro; all'inizio del diciannovesimo o alla fine del diciottesimo De Quincey già lo ricorda in un altro modo. Le *Notti* avranno altri traduttori e ogni traduttore darà del libro una diversa versione. Quasi potremmo parlare di molti libri intitolati *Le mille e una notte*. Due in francese, di Galland e Mardrus; tre in inglese, di Burton, Lane, Paine; tre in tedesco, di Henning, Littmann e Weil; uno in castigliano, di Cansinos-Asséns. Ognuno di questi libri è diverso, perché *Le mille e una notte* continuano a crescere, o a ricrearsi. Nell'ammirevole Stevenson e nelle sue ammirevoli *Nuove mille e una notte* (*New Arabian Nights*) si riprende il tema del principe travestito che percorre la città, accompagnato dal suo visir, e gli capitano avventure curiose. Ma Stevenson inventò un principe, Florizel di Boemia, il suo aiutante di campo, il colonnello Geraldine, e li fece vagabondare per Londra. Ma non la Londra reale, bensì una Londra simile a Bagdad; non alla Bagdad della realtà, ma alla Bagdad, appunto, delle *Mille e una notte*.

C'è un altro autore della cui opera dobbiamo essergli tutti riconoscenti: Chesterton, erede di Stevenson. La Londra fantastica in cui succedono le avventure di padre Brown e dell'Uomo che fu Giovedì non esisterebbe se egli non avesse letto Stevenson. Stevenson non avrebbe scritto le sue *Nuove mille e una notte* se non avesse letto *Le mille e una notte*. *Le mille e una notte* non sono un'opera morta. Sono un libro così vasto che non è necessario averlo letto, giacché fan parte preliminarmente della nostra memoria e anche di questa notte.

Quarta

Il buddismo

Signore, Signori,

Il tema di oggi sarà il buddismo. Non entrerò nei particolari di questa lunga storia che iniziò circa due-milacinquecento anni fa a Benares, quando un principe del Nepal — Siddharta o Gautama —, che era diventato il Buddha, fece girare la ruota della legge, proclamò le quattro nobili verità e l'ottuplo sentiero. Parlerò dell'essenziale di questa religione, la più diffusa del mondo. I fondamenti del buddismo si sono conservati dal quinto secolo avanti Cristo: cioè dal periodo di Eraclito, di Pitagora, di Zenone, fino ai nostri giorni, ora che il dottor Suzuki la espone in Giappone. Gli elementi sono gli stessi. La religione ora è incrostata di mitologia, di astronomia, di credenze strane, di magia, ma, essendo il tema complesso, mi limiterò a quello che le diverse sette hanno in comune. Queste possono corrispondere all'Hinayana o piccolo veicolo. Prendiamo in considerazione anzitutto la longevità del buddismo.

Questa longevità può spiegarsi con argomentazioni storiche, ma tali argomentazioni sono fortuite o, per meglio dire, discutibili, controvertibili. Credo che due ne

siano le cause fondamentali. La prima è la tolleranza del buddismo. Questa singolare tolleranza non è legata, come nel caso di altre religioni, a epoche diverse: il buddismo fu sempre tollerante.

Non è mai ricorso al ferro o al fuoco, mai ha pensato che il ferro o il fuoco fossero persuasivi. Quando Asoka, imperatore dell'India, si fece buddista, non cercò di imporre ad alcuno la sua nuova religione. Un buon buddista può essere luterano, o metodista, o presbiteriano, o calvinista, o shintoista, o taoista, o cattolico, può essere seguace dell'Islam o della religione giudaica, in tutta libertà. Per contro, essere buddista non è permesso a un cristiano, a un giudeo, a un musulmano.

La tolleranza del buddismo non è una debolezza ma fa parte della sua stessa natura. Il buddismo fu, anzitutto, quello che possiamo chiamare uno yoga. Che significa la parola yoga? È la stessa parola che usiamo quando diciamo giogo e che ha la sua origine nel latino *jugum*. Un giogo, una disciplina che l'uomo si impone. In secondo luogo, se capiremo quello che Budda predicò con quel primo sermone nel Parco delle Gazzelle a Benares duemilacinquecento anni fa, avremo capito il buddismo. Solo che non si tratta di capire, si tratta di sentirlo in modo profondo, di sentirlo anima e corpo; solo che, inoltre, il buddismo non ammette la realtà né del corpo né dell'anima. Cercherò di spiegarlo.

C'è poi un'altra ragione. Il buddismo chiede molto alla nostra fede. È naturale, giacché ogni religione è un atto di fede. Così come la patria è un atto di fede. Che significa, mi son domandato molte volte, essere argentino? Essere argentini è sentire di essere argentini. Che significa essere buddisti? Essere buddisti significa, non già capire, perché ciò avviene in pochi minuti, ma

sentire le quattro nobili verità e l'ottuplo sentiero. Non entreremo negli impervi luoghi dell'ottuplo sentiero — e del resto questo numero obbedisce all'abitudine indù di dividere e suddividere — ma certamente nelle quattro nobili verità.

C'è, inoltre, la leggenda del Budda. Possiamo non credere alla leggenda. Ho un amico giapponese, buddista zen, con il quale ho sostenuto lunghe e amichevoli discussioni. Io gli dicevo che credevo nella verità storica di Budda. Credevo e credo che duemilacinquecento anni fa ci fu un principe del Nepal chiamato Siddharta o Gautama che divenne il Budda, cioè lo Svegliato, l'Illuminato — a differenza di noi che dormiamo e sogniamo quel lungo sogno che è la vita. Ricordo una frase di Joyce: "La storia è un incubo dal quale desidero svegliarmi". Bene, Siddharta, all'età di trent'anni, riuscì a svegliarsi e a essere il Budda.

Con quell'amico buddista (io non sono sicuro di essere cristiano e sono sicuro di non essere buddista) discutevo dunque, e gli dicevo: "Perché non credere nel principe Siddharta, che nacque a Kapilavastu cinquecento anni prima dell'era cristiana?" Mi rispondeva: "Perché non ha alcun significato; l'importante è credere nella Dottrina". Aggiunse, ritengo più con ingegno che con verità, che credere nell'esistenza storica di Budda o interessarsi a essa sarebbe come confondere lo studio della matematica con la biografia di Pitagora o Newton. Uno dei temi di meditazione dei monaci nei monasteri della Cina e del Giappone è dubitare dell'esistenza di Budda. È uno dei dubbi che si devono porre per giungere alla verità.

Le altre religioni richiedono molto alla nostra credulità. Se siamo cristiani, dobbiamo credere che una delle tre persone della Divinità accondiscese a essere

uomo e fu crocifisso in Giudea. Se siamo musulmani siamo costretti a credere che non vi è altro dio che Dio e che Maometto è il suo profeta. Possiamo essere buoni buddisti e negare che Budda sia esistito. O, meglio ancora, possiamo pensare, dobbiamo pensare che non è importante il nostro credere nella storia; l'importante è credere nella Dottrina. Senza dubbio, la leggenda del Budda è così bella che non possiamo non raccontarla.

I Francesi si sono dedicati con particolare attenzione allo studio della leggenda del Budda. L'argomento è questo: la biografia del Budda è quello che accadde a un solo uomo in un breve periodo di tempo. Può essere stato così o in altro modo. In compenso, la leggenda ha ispirato tante belle pitture, sculture e poemi. Il buddismo, oltre a essere una religione, è una mitologia, una cosmologia, un sistema metafisico o, ancor meglio, una serie di sistemi metafisici che non si comprendono a vicenda e anzi lottano l'uno contro l'altro.

La leggenda del Budda rischiarata con la propria luce, e il suo credo non si impone. In Giappone si insiste sulla non-storicità del Budda. Ma sulla Dottrina, sì. La leggenda incomincia in cielo. In cielo c'è qualcuno che per secoli e secoli, per un numero infinito anzi di secoli, è andato perfezionandosi fino a intuire che nella prossima incarnazione sarà Budda.

Sceglie il continente in cui nascere. Secondo la cosmogonia buddista il mondo è diviso in quattro continenti triangolari e nel centro c'è una montagna d'oro: il monte Meru. Nascerà su quel monte, che corrisponde all'India. Sceglie il secolo in cui nascerà; sceglie la razza, sceglie la madre. E ora la parte terrena della leggenda. C'è una regina, Maya. Maya significa *illusione*. La regina fa un sogno che può sembrare stravagante ma non lo è per gli indù.

Sposata con il re Suddhodana, sognò che un elefante bianco con sei zanne che errava sulle montagne dell'oro le entrò nel fianco sinistro senza causarle dolore. Si sveglia; il re convoca i suoi astrologi e questi gli spiegano che la regina darà alla luce un figlio che potrà essere l'imperatore del mondo oppure il Budda, lo Svegliato, l'Illuminato, un essere destinato a salvare tutti gli uomini. Come si può pensare, il re sceglie il primo destino: vuole che suo figlio sia l'imperatore del mondo.

Ritorniamo al particolare dell'elefante bianco con sei zanne. Oldenberg fa notare che l'elefante in India è un animale domestico e comune. Il colore bianco è sempre simbolo di innocenza. Perché sei zanne? Dobbiamo ricordare (qualche volta si deve ricorrere alla storia) che il numero sei, che per noi è arbitrario e in qualche modo scomodo (dato che preferiamo il tre o il sette), non lo è in India, dove si crede che vi siano sei dimensioni nello spazio: sopra, sotto, dietro, davanti, destra, sinistra. Un elefante bianco con sei zanne non è stravagante per gli indù.

Il re convoca i maghi e la regina dà alla luce un figlio senza dolore. Un fico inclina i suoi rami per aiutarla. Il figlio nasce con la camicia e quando nasce fa quattro passi: verso nord, sud, est e ovest e dice con voce da leone: "Sono l'incomparabile; questa sarà la mia ultima nascita". Gli indù credono in un infinito numero di nascite precedenti. Il principe cresce, è il miglior arciere, il miglior cavaliere, il miglior nuotatore, il miglior atleta, il miglior calligrafo, ribatte a tutti i dottori (e qui possiamo pensare a Gesù in mezzo ai dottori). A sedici anni si sposa.

Il padre sa — gli astrologi gliel'hanno predetto — che suo figlio corre il pericolo di essere il Budda, l'uomo che salva tutti se viene a conoscenza di quattro

fatti: la vecchiaia, l'infermità, la morte e l'ascetismo. Rinchiude allora suo figlio in un palazzo e lo fornisce di un harem, non dirò il numero delle donne perché è un'esagerazione indù evidente. Ma, perché non dirlo: erano ottantaquattromila.

Il principe vive una vita felice; ignora che nel mondo c'è la sofferenza, dato che gli nascondono la vecchiaia, l'infermità e la morte. Il giorno predestinato esce sulla sua carrozza da una delle quattro porte del palazzo rettangolare. Diciamo, dalla porta settentrionale. Percorre un tratto di strada e vede un essere diverso da tutti quelli che ha sinora visto. È curvo, rugoso, non ha capelli. Può appena camminare, appoggiandosi al bastone. Domanda Gautama chi sia quell'uomo, se è un uomo. Il cocchiere gli risponde che è un anziano e che tutti diventeremo come lui se continuiamo a vivere.

Il principe torna al palazzo, turbato. Dopo sei giorni esce dalla porta meridionale. Vede in un fosso un uomo ancora più strano, con il biancore della lebbra e il viso scarno. Domanda chi sia quell'uomo, se è un uomo. È un malato, gli risponde il cocchiere; tutti saremo come quell'uomo se continueremo a vivere.

Il principe, molto inquieto, ritorna a palazzo. Sei giorni dopo esce di nuovo e vede un uomo che sembra addormentato, ma il suo colore non è quello della vita. Altri portano quest'uomo. Domanda chi sia. Il cocchiere gli dice che è un morto e che tutti saremo come lui se vivremo a sufficienza.

Il principe è desolato. Tre orribili verità gli sono state rivelate: la verità della vecchiaia, la verità della malattia, la verità della morte. Esce una quarta volta. Vede un uomo quasi nudo, il cui volto è pieno di serenità. Domanda chi sia. Dicono che è un asceta, un

uomo che ha rinunciato a tutto e che ha raggiunto la beatitudine.

Il principe decide di abbandonare tutto, lui che ha avuto una vita così ricca. Il buddismo crede che l'ascetismo possa essere utile, ma dopo che si sia provata la vita. Non si pensa che si debba iniziare negandosi alcunché. Occorre sperimentare la vita sino in fondo e poi staccarsi dalla sua illusione; ma non senza averla conosciuta.

Il principe decide di essere il Budda. Ma ecco che gli portano una notizia: sua moglie, Jasodhara, ha dato alla luce un figlio. Esclama: "Un vincolo è stato modellato". Il figlio che lo lega alla vita. Per questo gli danno il nome di Vincolo. Siddharta è nel suo harem, guarda queste donne giovani e belle e le vede anziane, orribili, lebbrose. Va nella stanza della moglie. Sta dormendo. Ha il bambino in braccio. Fa per baciarla, ma capisce che se la bacia non potrà più staccarsi da lei, e se ne va.

Cerca maestri. Qui abbiamo una parte della biografia che può non essere leggenda. Perché rappresentarlo come discepolo di maestri che poi abbandonerà? I maestri gli insegnano l'ascetismo, che egli pratica per molto tempo. Alla fine è disteso in un campo, il suo corpo è immobile e gli dèi che lo vedono dai trentatré cieli pensano che sia morto. Uno di loro, il più saggio, dice: "No, non è morto; egli sarà il Budda". Il principe si sveglia, corre a un ruscello che è lì vicino, prende un po' di cibo e si siede sotto il fico sacro: l'albero della legge, potremmo dire.

Segue un intervallo magico, che ha una certa corrispondenza con i Vangeli: la lotta con il demonio. Il demonio si chiama Mara. Già abbiamo incontrato la parola *nightmare*, il demone della notte. Il demonio sa di

essere il dominatore del mondo ma che ora il suo potere è in pericolo, ed esce dal suo palazzo. Le corde dei suoi strumenti musicali si sono rotte, l'acqua si è prosciugata nelle cisterne. Prepara il suo esercito, sale sull'elefante alto non so neppure quante miglia, moltiplica le sue braccia, moltiplica le sue armi e attacca il principe. Il principe è seduto all'imbrunire sotto l'albero della conoscenza, albero che è nato lo stesso giorno della sua nascita.

Il demonio e il suo esercito di tigri, leoni, cammelli, elefanti e guerrieri mostruosi gli lanciano frecce. Queste, come lo raggiungono, sono fiori. Gli gettano contro montagne di fuoco, che formano un baldacchino sulla sua testa. Il principe medita immobile, con le braccia incrociate. Forse non sa che lo stanno attaccando. Pensa alla vita; sta per arrivare al nirvana, alla salvezza. Prima del tramonto, il demonio è stato sconfitto. Segue una lunga notte di meditazione; al termine di questa notte, Siddharta non è più Siddharta. È il Buddha: è giunto al nirvana.

Decide di predicare la legge. Si alza, ora che è salvo vuole salvare gli altri. Tiene la sua prima predica nel Parco delle Gazzelle di Benares. Poi un'altra predica, quella del fuoco, nella quale dice che tutto brucia: anime, corpi, cose ardono. Più o meno in quel periodo, Eraclito di Efeso diceva che tutto è fuoco.

La sua legge non è quella dell'ascetismo, poiché per Buddha l'ascetismo è un errore. L'uomo non deve abbandonarsi alla vita carnale, perché la vita carnale è bassa, ignobile, vergognosa e dolorosa. E tanto meno all'ascetismo, che è altrettanto ignobile e doloroso. Buddha predica una via intermedia — per seguire la terminologia teologica —, ha raggiunto il nirvana e vive quaranta e passa anni, che dedica alla predicazione. Sarebbe potuto essere

immortale ma sceglie il momento della sua morte, quando ha ormai molti discepoli.

Muore in casa di un fabbro. I discepoli gli sono intorno. Sono disperati. Che faranno senza di lui? Dice loro che non esiste, che è un uomo come loro, irreale e mortale come loro ma che lascia loro la sua Legge. Qui si dà una grande differenza con il Cristo. Credo che Gesù dica ai suoi apostoli che se saranno in due egli sarà il terzo. Invece, Budda dice: lascio la mia Legge. Egli ha cioè posto in movimento la ruota della legge nel primo sermone. Seguirà la storia del buddismo. Le sette in cui si suddivide sono molte: il lamaismo, il buddismo magico, il Mahayana o grande veicolo, che segue al Hinayana o piccolo veicolo, il buddismo zen giapponese.

Sono convinto che se vi sono due buddismi somiglianti, quasi identici, è quello predicato da Budda e quello che si insegna oggi in Cina e in Giappone, il buddismo zen. Gli altri sono incrostazioni mitologiche, favole. Qualcuna di queste favole è interessante. Si sa che il Budda poteva fare miracoli, ma, così come a Gesù Cristo, non gli piaceva farli. Gli sembrava una volgare ostentazione. C'è una storia che ora narrerò: quella del vaso di sàndalo.

Un mercante, in una città dell'India, fa tagliare un pezzo di sàndalo a forma di vaso. Lo mette in cima a un fascio di canne di bambù, una specie di altissimo palo insaponato. Dice che darà il vaso di sàndalo a chi riuscirà a raggiungerlo. Dei maestri eretici tentano invano. Vogliono corrompere il mercante perché dica che lo hanno raggiunto. Il mercante si rifiuta e giunge un discepolo minore di Budda. Non si fa il suo nome se non in questo episodio. Il discepolo tenta l'arrampicata, per sei volte arriva vicino al vaso, alla fine lo prende

e lo consegna al mercante. Quando Budda sente la storia lo fa espellere dall'ordine, per aver fatto una cosa così sciocca.

Anche Budda fece miracoli. Questo per esempio, il miracolo della cortesia. Budda deve attraversare un deserto a mezzogiorno. Gli dèi, dai loro trentatré cieli, gli lanciano un ombrellino ciascuno. Budda, che non desidera deludere nessuno degli dèi, si moltiplica in trentatré Budda in modo che ciascuno di essi veda, dall'alto, un Budda protetto dall'ombrellino che gli ha gettato.

Tra le gesta del Budda ve n'è una illuminante: la parabola della freccia. Un uomo è stato ferito in battaglia e non vuole che gli tolgano la freccia. Prima vuole sapere il nome dell'arciere, a che casta appartenga, il materiale della freccia, in che luogo si trovava l'arciere, che lunghezza ha la freccia. Mentre stanno parlando di queste cose, muore. "Invece", dice Budda, "io insegno a strappare la freccia." Che cosa è la freccia? È l'universo. La freccia è l'idea dell'io, di tutto ciò che portiamo dentro di noi. Il Budda dice che non dobbiamo perder tempo in problemi inutili. Per esempio: l'universo è finito o infinito? Il Budda vivrà dopo il nirvana o no? Tutto ciò è inutile, l'importante è che noi strappiamo la freccia. Si tratta di un esorcismo, di una legge di salvezza.

Dice il Budda: "Così come il vasto oceano ha un solo sapore, il sapore del sale, il sapore della legge è il sapore della salvezza". La legge che egli insegna è vasta come il mare ma ha un solo sapore: il sapore della salvezza. Senza dubbio, i continuatori si sono persi in disquisizioni metafisiche (o forse ne hanno incontrate molte). Il fine del buddismo non è questo. Un buddista può professare qualsiasi religione, sempre che segua questa legge. Quello che importa è la salvezza e le quat-

tro nobili verità: la sofferenza, l'origine della sofferenza, la cura della sofferenza e il mezzo per giungere alla guarigione. Alla fine c'è il nirvana. L'ordine delle verità non ha importanza. Si è detto che esse corrispondono a un'antica tradizione medica in cui si tratta della malattia, della diagnosi, del trattamento e della guarigione. La guarigione, in questo caso, è il nirvana.

Ora arrivano le difficoltà. Quelle che la nostra mente occidentale è portata a rifiutare. La metempsicosi, per esempio, che per noi è un concetto soprattutto poetico. Non è l'anima che trasmigra, perché il buddismo nega l'esistenza dell'anima, ma il karma, che è una specie di organismo mentale, che trasmigra infinite volte. In Occidente questa idea è legata a vari pensatori, soprattutto a Pitagora. Pitagora riconobbe lo scudo con il quale aveva combattuto nella guerra di Troia, quando aveva un altro nome. Nel decimo libro della *Repubblica* di Platone c'è il sogno di Er. Questo soldato vede le anime che, prima di bere al fiume dell'Oblio, scelgono il loro destino. Agamennone sceglie di essere un'aquila, Orfeo un cigno e Ulisse — che una volta si era chiamato Nessuno — sceglie di essere il più modesto e il più sconosciuto degli uomini.

C'è un passo di Empedocle di Agrigento che ricorda le sue vite precedenti: "Fui una donzella, fui un ramo, fui un cervo e fui un muto pesce che salta fuori dal mare". Cesare attribuisce questa dottrina ai druidi. Il poeta celtico Taliesi dice che non esiste nell'universo una forma che non fosse stata sua: "Sono stato un capo in battaglia, sono stato una spada nella mano, sono stato un ponte che attraversa sessanta fiumi, sono stato sedotto dalla spuma del mare, sono stato una stella, sono stato una luce, sono stato un albero, sono stato una parola in un libro, all'inizio sono stato un libro". C'è

un poema di Dario, forse il suo più bello, che comincia così: “Io fui un soldato che dormì nel letto / di Cleopatra la regina...”.

La metempsicosi è stata un grande tema della letteratura. La troviamo anche tra i mistici. Plotino dice che passare da una vita all'altra è come dormire in letti diversi e in diverse abitazioni. Credo che tutti abbiamo avuto qualche volta la sensazione di aver vissuto un momento simile in vite anteriori. In un famoso poema di Dante Gabriele Rossetti, *Sudden light*, si legge, “I have been here before”, un tempo sono stato qui. Si rivolge a una donna che ha posseduto o che sta per possedere e le dice: “Tu sei già stata mia e sei stata mia un numero infinito di volte e continuerai a essere mia all'infinito”. Questo ci porta alla dottrina dei cicli, che è molto vicina al buddismo e che Sant'Agostino rifiutò ne *La città di Dio*.

Il fatto è che agli stoici e ai pitagorici era giunta notizia della dottrina indù: che l'universo consta di un numero infinito di cicli che si costituiscono in “Kalpa”. Il “Kalpa” trascende l'immaginazione dell'uomo. Immaginiamo una parete di ferro. È alta sedici miglia e ogni seicento anni un angelo la sfiora. La sfiora con una tela finissima di Benares. Quando la tela avrà consumato la muraglia alta sedici miglia, sarà passato il primo giorno di un Kalpa e anche gli dèi durano quanto durano i Kalpa e poi muoiono.

La storia dell'universo è divisa in cicli e in questi cicli ci sono lunghe eclissi nelle quali non vi è niente o vi sono solo le parole del Veda. Queste parole sono archetipi che servono a creare le cose. Anche Brahma muore e rinasce. Vi è un momento abbastanza patetico quando Brahma si trova nel suo palazzo. È rinato dopo uno di questi Kalpa, dopo una di queste eclissi. Percor-

re le stanze che sono vuote. Pensa ad altri dèi. Gli altri dèi nascono al suo ordine; credono che Brahma li abbia creati perché si trovano lì.

Fermiamoci su questa visione della storia dell'universo. Nel buddismo non c'è un Dio; o ci può essere un Dio ma non è l'essenziale. L'essenziale è che crediamo che il nostro destino è stato prefissato dal nostro karma o karman. Se mi è toccato di nascere a Buenos Aires nel 1899, se mi è toccato di essere cieco, se mi è toccato di tenere questa sera questa conferenza davanti a voi, tutto questo è opera della mia vita anteriore. Non vi è alcun fatto della mia vita che non sia stato prefissato dalla mia vita precedente. Questo è ciò che si chiama karma. Il karma, l'ho già detto, viene a essere una struttura mentale, una finissima struttura mentale.

Noi tessiamo e intessiamo in ogni momento della nostra vita. E tessono non solo le nostre volizioni, i nostri atti, i nostri mezzi sogni, il nostro dormire, il nostro dormiveglia: perpetuamente stiamo tessendo questa cosa. Quando moriamo, nasce un altro essere che eredita il nostro karma.

Deussen, discepolo di Schopenhauer, che amò molto il buddismo, racconta che incontrò in India un mendico cieco e si dispiacque per lui. Il mendico gli disse: "Se sono nato cieco, ciò è dovuto alle colpe commesse nella mia vita precedente; è giusto che sia cieco". La gente accetta il dolore. Gandhi si oppone alla creazione di ospedali e le opere di beneficenza ritardano semplicemente il pagamento di un debito, che non bisogna aiutare gli altri: se gli altri soffrono debbono soffrire dato che è una colpa che devono pagare e se io li aiuto ritardo il pagamento del debito.

Il karma è una legge crudele, ma ha una curiosa conseguenza matematica: se la mia vita attuale è deter-

minata dalla mia vita precedente, la vita precedente fu determinata da un'altra, e questa da un'altra ancora, e così all'infinito. Come dire: la lettera *z* fu determinata dalla lettera *y*, la *y* dalla *x*, la *x* dalla *v*, la *v* dalla *u*, salvo che questo alfabeto ha una fine ma non un principio. I buddisti e gli indù, in generale, credono nell'infinito attuale; credono che per giungere a questo momento sia passato già un tempo infinito, e quando dico infinito non voglio dire indefinito, innumerabile, voglio dire esclusivamente *infinito*.

Dei sei destini permessi all'uomo (si può essere demone, si può essere pianta, si può essere animale), il più difficile è quello di essere uomo e si deve utilizzarlo per salvarci.

Il Budda immagina sul fondo del mare una tartaruga e un braccialetto che galleggia. Ogni seicento anni, la tartaruga tira fuori la testa e sarebbe veramente straordinario se la testa calzasse il braccialetto. Bene, dice il Budda, "tanto raro come il fatto della tartaruga e del braccialetto è il fatto di essere uomini. Dobbiamo fare in modo di essere uomini per giungere al nirvana".

Qual è la causa della sofferenza, la causa della vita, giacché neghiamo il concetto di un Dio, giacché non vi è un dio personale che crea l'universo? Questo concetto è quello che Budda chiama zen. La parola zen può sembrare strana, ma vediamo di paragonarla ad altre parole che conosciamo.

Pensiamo per esempio alla Volontà di Schopenhauer. Schopenhauer concepisce il mondo come volontà e rappresentazione (*Die Welt als Wille und Vorstellung*). C'è una volontà che si incarna in ognuno di noi e produce la rappresentazione che è il mondo. Questo concetto lo troviamo in altri filosofi con un nome diverso. Bergson parla di *élan vital*, di slancio vitale; Bernard Shaw,

di *the life force*, di forza vitale, che è lo stesso. Ma c'è una differenza: per Bergson e per Shaw l'*élan vital* sono forze che devono imporsi, dobbiamo continuare a sognare il mondo, a creare il mondo. Per Schopenhauer, per l'oscuro Schopenhauer, e per Budda, il mondo è un sogno, dobbiamo smettere di sognarlo e possiamo arrivare a questo attraverso lunghi esercizi. All'inizio abbiamo la sofferenza, che è poi lo zen. Lo zen produce la vita e la vita è, necessariamente, infelicità; e poi che cosa è vivere? Vivere è nascere, invecchiare, ammalarsi, morire, e oltre a questi mali ve n'è uno che dà una particolare sofferenza, che per Budda è la più grande: non stare con chi amiamo.

Dobbiamo rinunciare alla passione. Il suicidio non serve perché è un atto di passione. L'uomo che si suicida è sempre nel mondo dei sogni. Dobbiamo arrivare a capire che il mondo è un'apparizione, un sogno, che la vita è sogno. Ma lo dobbiamo sentire profondamente, giungere a ciò attraverso esercizi di meditazione. Nei monasteri buddisti uno degli esercizi è questo: il neofita deve vivere ogni momento della sua vita pienamente. Deve pensare: "ora è mezzogiorno, ora sto attraversando il cortile, ora incontrerò il superiore", e allo stesso tempo deve pensare che il mezzogiorno, il cortile e il superiore sono irreali, sono irreali come lui e come i suoi pensieri. Perché il buddismo nega l'io.

Una delle delusioni più grandi è quella dell'io. Il buddismo concorda così con Hume, con Schopenhauer e con il nostro Macedonio Fernández. Non vi è un soggetto, quello che c'è è una serie di stati mentali. Se dico "io penso", incorro in un errore, perché suppongo un soggetto costante e poi un'opera di questo soggetto, che è il pensiero. Non è così. Dovrei dire, sottolinea Hume, non "io penso", ma "si pensa", come si dice "piove".

Quando dico “piove”, non pensiamo che la pioggia eserciti un’azione; no, sta *succedendo* qualcosa. Allo stesso modo, come si dice fa caldo, fa freddo, piove, dobbiamo dire: si pensa, si soffre, ed evitare il soggetto.

Nei monasteri buddisti i neofiti devono sottostare a una disciplina durissima. Possono abbandonare il monastero quando lo vogliono. Né, se lo fanno, mi dice Maria Kodama, si prende nota del nome. Il neofita entra nel monastero e lo sottopongono a lavori molto pesanti. Dorme e dopo un quarto d’ora lo svegliano; deve lavare, deve pulire; se si addormenta gli infliggono punizioni corporali. Così, deve pensare tutto il tempo, non alle sue colpe, ma all’irrealtà di ogni cosa. Deve fare un continuo esercizio di irrealtà.

Parliamo ora del buddismo zen e di Bodhidharma. Bodhidharma fu il primo missionario, nel secolo sesto. Bodhidharma dall’India si trasferisce in Cina e si incontra con un imperatore che aveva caldeggiato il buddismo e gli enumera monasteri e santuari e lo informa del numero di neofiti buddisti. Bodhidharma gli dice: “Tutto questo appartiene al mondo dell’illusione; i monasteri e i monaci sono irreali tanto quanto te e me”. Poi va a meditare e si siede di fronte a una parete.

La dottrina arriva in Giappone e si ramifica in diverse sette. La più famosa è lo zen. Nello zen si è scoperta una via per giungere all’illuminazione. È fruttuosa solo dopo anni di meditazione. Si giunge d’un tratto; non si tratta di una serie di sillogismi. Uno deve intuire subito la verità. Il procedimento si chiama *satori* e consiste in un atto brusco che sta oltre la logica.

Noi pensiamo sempre in termini di soggetto, oggetto, causa, effetto, logica, illogica, qualcosa o il suo contrario; dobbiamo superare queste categorie. Secondo i maestri dello zen, dobbiamo giungere alla verità

con una intuizione repentina, mediante una risposta illogica. Il neofita domanda al maestro chi è il Buddha. Il maestro gli risponde: “Il cipresso è l’orto”. Una risposta del tutto illogica che può risvegliare la verità. Il neofita chiede perché Bodhidharma venne dall’Occidente. Il maestro può rispondere “tre libbre di lino”. Queste parole non nascondono alcun significato allegorico; sono delle risposte incongrue per risvegliare, all’istante, l’intuizione. Può essere anche un colpo. Il discepolo può chiedere qualcosa e il maestro può rispondergli con un colpo. Vi è una storia — senza dubbio una leggenda — su Bodhidharma.

Un discepolo accompagnava Bodhidharma e gli poneva delle domande e Bodhidharma non rispondeva. Il discepolo cercava di meditare e alla fine si tagliò il braccio sinistro e si presentò davanti al maestro come prova che voleva diventare suo discepolo. Si era mutilato deliberatamente il braccio come prova della sua intenzione. Il maestro, senza prendere atto dell’accaduto, che alla fine era un fatto meramente fisico, un fatto illusorio, gli disse: “Che cosa vuoi?” Il discepolo gli rispose: “Sono stato a lungo a cercare la mia mente e non l’ho incontrata”. Il maestro riassunse: “Non l’hai incontrata perché non esiste”. In quel momento il discepolo comprese la verità, comprese che non esiste l’io, comprese che tutto è irreale. Abbiamo qui, più o meno, l’essenziale del buddismo zen.

È molto difficile presentare una religione, soprattutto una religione che uno non professa. Credo che l’importante sia non vivere il buddismo come una raccolta di leggende ma come una disciplina; una disciplina che è alla nostra portata e che non esige da noi l’ascetismo. Nemmeno ci permette di abbandonarci a libertà sessuali. Quello che ci chiede è la meditazione,

una meditazione che non deve essere sulle nostre colpe, sulla nostra vita passata.

Uno dei temi della meditazione del buddismo zen è pensare che la nostra vita passata è stata un'illusione. Se io fossi un monaco buddista in questo momento penserei che ho incominciato a vivere adesso, che tutta la vita precedente di Borges è stata un sogno, e un sogno tutta la storia universale. Attraverso esercizi di tipo intellettuale andremo liberando dello zen. Una volta compreso che l'io non esiste, non penseremo che l'io possa essere felice o che nostro dovere sia renderlo felice. Giungeremo a uno stato di calma. Questo non vuol dire che il nirvana equivale alla sensazione del pensiero e una prova di questo starebbe nella leggenda del Buddha. Il Buddha, sotto il fico sacro, giunge al nirvana e, nonostante ciò, continua a vivere e a predicare la legge per molti anni.

Che significa giungere al nirvana? Semplicemente, che i nostri atti ormai non gettano ombre. Mentre stiamo in questo mondo siamo soggetti al karma. Ognuno dei nostri atti intesse la sua struttura mentale che si chiama karma. Quando siamo giunti al nirvana i nostri atti non proiettano più ombre, siamo liberi. Sant'Agostino disse che quando siamo salvi non dobbiamo pensare né al male né al bene. Continueremo a fare il bene, senza pensare a esso.

Che cosa è il nirvana? Buona parte dell'attenzione che ha suscitato il buddismo in Occidente si deve a questa bella parola. Sembra impossibile che la parola nirvana non contenga qualcosa di prezioso. Che cosa è il nirvana, alla lettera? È estinzione. Si suppone che, quando qualcuno raggiunge il nirvana, si estingua. Ma quando muore, si ha il gran nirvana e dunque l'estinzione. Al contrario, un orientalista austriaco fa nota-

re che il Budda usava la fisica della sua epoca, e l'idea dell'estinzione non era dunque la stessa di oggi: perché si pensava che una fiamma, quando si spegne, non sparisse. Si pensava che la fiamma continuasse a vivere, che continuasse in un altro stato, e dire nirvana non significava necessariamente estinzione. Può significare che continuiamo in altro modo. In un modo inconcepibile per noi. In generale, le metafore dei mistici sono metafore di annunzio, ma quelle buddiste sono diverse. Quando si parla del nirvana non si parla del vino del nirvana e della rosa del nirvana e dell'abbraccio del nirvana. Lo si paragona, molto meglio, a un'isola. Un'isola stabile in mezzo alle tempeste. Lo si può paragonare a un'alta torre; lo si può anche paragonare a un giardino. È qualcosa che esiste per conto suo, al di là di noi.

Quello che vi ho detto oggi è qualcosa di frammentario. Sarebbe stato assurdo esporvi la dottrina alla quale ho dedicato tanti anni — e della quale ho capito poco, veramente — con l'idea di mostrare un pezzo da museo. Per me il buddismo non è un pezzo da museo: è un cammino di salvezza. Non per me, ma per milioni di uomini. È la religione più diffusa del mondo e credo di averla trattata con rispetto, parlandovene questa sera.

Quinta

La poesia

Signore, Signori,

Il panteista irlandese Scoto Eriugena ha detto che la Sacra Scrittura racchiude un numero infinito di significati e l'ha paragonata al piumaggio cangiante del pavone. Secoli dopo un cabalista spagnolo ha detto che Dio fece la Scrittura per ognuno degli uomini di Israele e di conseguenza vi sono tante Bibbie quanti sono i suoi lettori. Cosa che si può accettare se pensiamo che Dio è autore della Bibbia e del destino di ogni suo lettore. È lecito pensare che questi due concetti, quello del piumaggio cangiante del pavone di Scoto Eriugena, e quello delle tante Scritture quanti sono i lettori di cui parla il cabalista spagnolo, siano due prove, dell'immaginazione celtica la prima, dell'immaginazione orientale la seconda. Oserei però dire che sono esatte, non solo relativamente alla Scrittura ma anche relativamente a qualsiasi libro degno di essere riletto.

Emerson diceva che la biblioteca è un gabinetto magico in cui vi sono molti spiriti stregati. Si svegliano quando li chiamiamo; mentre se non apriamo un libro, questo, letteralmente, geometricamente, è un volume, una cosa tra le cose. Quando lo apriamo, quando il li-

bro si incontra con il lettore, avviene il fatto estetico. E, ancora, per lo stesso lettore lo stesso libro cambia, è capace di aggiungersi, giacché cambiamo, giacché siamo (per tornare alla mia citazione preferita) il fiume di Eraclito, che disse che l'uomo di ieri non è l'uomo di oggi e quello di oggi non sarà quello di domani. Cambiamo continuamente ed è possibile affermare che ogni lettura di un libro, che ogni rilettura, ogni ricordo di questa rilettura, rinnovano il testo. Anche il testo è il fiume di Eraclito in continuo cambiamento.

Il che ci può portare alla dottrina di Croce, che non so se sia la più profonda ma certamente è la meno pregiudizievole: l'idea che la letteratura è espressione. Il che ci porta all'altra dottrina di Croce, che si è soliti dimenticare: se la letteratura è espressione, la letteratura è fatta di parole e il linguaggio è anche un fenomeno estetico. E ciò è un'altra delle cose che ci costa ammettere: il concetto che il linguaggio è un fatto estetico. Quasi nessuno professa la dottrina di Croce, tutti la applicano continuamente.

Diciamo che lo spagnolo è una lingua sonora, che l'inglese è una lingua di suoni variati, che il latino ha una dignità singolare cui aspirano tutte le lingue che lo seguirono: applichiamo alle lingue categorie estetiche. A torto si suppone che il linguaggio corrisponda alla realtà, a quella cosa tanto misteriosa che chiamiamo realtà. La verità è che il linguaggio è un'altra cosa.

Pensiamo a una cosa gialla, risplendente, cangiante; questa cosa è a volte nel cielo, rotonda; altre volte ha la forma di un arco, altre ancora cresce e decresce. Qualcuno — non conosceremo mai il nome di questo qualcuno —, nostro antenato, nostro comune antenato, diede a questa cosa il nome di *luna*, diverso nei diversi idiomi e diversamente felice. Direi che la voce greca

Selene è abbastanza complessa per la luna, che la voce inglese *moon* ha qualcosa di pausato, qualcosa che obbliga la voce alla lentezza che si addice alla luna, che assomiglia alla luna, perché è quasi rotonda, inizia quasi con la stessa lettera con cui termina. Quanto alla parola *luna*, questa bellissima parola che abbiamo ereditato dai latini, bellissima parola che c'è anche in italiano, è formata di due sillabe, due pezzi, forse troppi. Abbiamo *lua*, in portoghese, che sembra meno felice; *lune*, in francese, che ha qualcosa di misterioso.

Dato che stiamo parlando in castigliano, scegliamo la parola *luna*. Immaginiamo che qualcuno, una volta, abbia inventato la parola *luna*. Senza dubbio, la prima invenzione sarà stata molto diversa. Perché non fermarci sul primo uomo che pronunciò la parola *luna* in questo o quel suono?

Vi è una metafora che ho avuto occasione di citare più di una volta (perdonate la monotonia, ma la mia è una memoria vecchia di settanta e passa anni), quella metafora persiana che dice che la luna è lo specchio del tempo. Nel detto "specchio del tempo" c'è la fragilità della luna e anche la sua eternità. È questa la contraddizione della luna, tanto diafana, quasi un niente, ma la cui misura è l'eternità.

In tedesco, la voce luna è maschile. Così Nietzsche poté dire che la luna è un monaco che guarda con invidia la terra, o un gatto, *Kater*, che va calpestando arazzi di stelle. Anche il genere grammaticale influisce sulla poesia. Dire luna e dire "specchio del tempo" sono due fatti estetici, salvo che il secondo è un'opera di secondo grado, perché "specchio del tempo" è composto di due unità e "luna" ci dà forse in modo più efficace la parola, il concetto di luna. Ogni parola è un'opera di poesia.

Si crede che la prosa sia più vicina alla realtà che la poesia. Mi rendo conto che è un errore. C'è un concetto attribuito allo scrittore Horacio Quiroga in cui si dice che, se un vento freddo soffia dal fiume, si deve scrivere semplicemente: *un vento freddo soffia dal fiume*. Quiroga, dicendo ciò, sembra aver dimenticato che questa costruzione è qualcosa di tanto lontano dalla realtà quanto il vento che soffia dal fiume. Che cosa percepiamo? Sentiamo l'aria che si muove, la chiamiamo vento; sentiamo che questo vento viene da una certa parte, dalla parte del fiume. E con ciò formiamo qualcosa di tanto complesso come un poema di Gongora o una frase di Joyce. Ritorniamo alla frase "il vento che soffia dal fiume". Creiamo un soggetto: *vento*; un verbo: che *soffia*; in una circostanza reale: *dal fiume*. Tutto ciò è lontano dalla realtà; la realtà è qualcosa di più semplice. Questa frase apparentemente prosaica, deliberatamente prosaica e comune scelta da Quiroga è una frase complicata, è una struttura.

Prendiamo il famoso verso del Carducci "il silenzio verde dei campi". Possiamo pensare che si tratti di un errore, Carducci ha cambiato la collocazione dell'aggettivo; avrebbe dovuto scrivere "il silenzio dei campi verdi". Astutamente o retoricamente l'ha cambiata e ha parlato del verde silenzio dei campi. Vediamo ora la percezione della realtà. Qual è la nostra percezione? Sentiamo nello stesso tempo molte cose. (La parola cosa forse è troppo sostanziale.) Sentiamo la campagna, l'estesa presenza della campagna, sentiamo il suo verde e il silenzio. Già il fatto che esista una parola per il *silenzio* è una creazione estetica. Perché silenzio si usa per le persone: silenziosa è una persona o una campagna. Usare "silenzio" al momento in cui non vi è rumore nella campagna già è un'operazione estetica, che senza

dubbio ai suoi tempi fu audace. Quando Carducci dice “il verde silenzio dei campi”, sta dicendo qualcosa che è tanto vicino e tanto lontano dalla realtà immediata quanto se dicessi “il silenzio dei campi verdi”.

Abbiamo un altro famoso esempio di ipallage, l’insuperabile verso di Virgilio “Ibant obscuri sola sub nocte per umbram”, andavano oscuri sotto la solitaria notte per l’oscurità. Stacciamo il *per umbram* che dà ridondanza al verso e consideriamo “andavano oscuri [Enea e la Sibilla] sotto la solitaria notte” (“solitaria” ha più forza in latino perché viene prima di *sub*). Potremmo pensare che si è cambiato il posto alle parole, perché si sarebbe dovuto dire “andavano solitari sotto l’oscura notte”. Nonostante questo, cerchiamo di ricreare l’immagine, pensiamo a Enea e alla Sibilla e vedremo che è tanto vicino alla nostra immagine dire “andavano oscuri sotto la solitaria notte” quanto dire “andavano solitari sotto l’oscura notte”.

Il linguaggio è una creazione estetica. Credo che non vi sia alcun dubbio, e la prova è che quando studiamo una lingua, quando siamo obbligati a vedere le parole da vicino, le sentiamo belle oppure no. Quando si studia una lingua, uno vede le parole con la lente, pensa: questa parola è brutta, questa è graziosa, questa è pesante. Ciò non capita nella lingua materna, dove le parole non ci appaiono isolate dal discorso.

La poesia, dice Croce, è espressione se un verso è espressione, se ognuna delle parti di cui è composto il verso, ciascuna delle parole, è espressiva per se stessa. Voi direte che è una cosa risaputa, che tutti sanno. Ma non so se lo sappiamo; credo che lo percepiamo come saputo perché è certo. Il fatto è che la poesia non sono i libri della biblioteca, non sono i libri del gabinetto magico di Emerson.

La poesia è l'incontro del lettore con il libro, la scoperta del libro. Vi è un'altra esperienza estetica che consiste del momento, anch'esso assai singolare, in cui il poeta concepisce l'opera, nel quale va scoprendo l'opera o inventandola. Si sa inoltre che in latino i termini "inventare" e "scoprire" sono sinonimi. Tutto ciò si accorda con la dottrina platonica secondo la quale inventare, scoprire è ricordare. Francesco Bacone aggiunge che, se apprendere è ricordare, ignorare è saper dimenticare; è già tutto detto, non ci resta che analizzarlo.

Quando scrivo qualcosa, ho la sensazione che questo qualcosa preesista. Parto da un concetto generale; so più o meno l'inizio e la fine e poi scopro le parti intermedie: ma non ho la sensazione di inventarle, non ho la sensazione che dipendano dal mio arbitrio; le cose sono così. Sono così, ma sono nascoste e il mio dovere di poeta è di andar loro incontro.

Secondo Bradley uno degli effetti della poesia deve essere quello di darci l'impressione non di scoprire qualcosa di nuovo, ma di ricordare qualcosa di dimenticato. Quando leggiamo una buona poesia, pensiamo che anche noi avremmo potuto scriverla; che questa poesia preesisteva in noi. Questo ci porta alla definizione platonica di poesia: *quella cosa leggera, alata e sacra*. Come definizione è parziale, giacché quella cosa leggera, alata, sacra potrebbe essere la musica (se non che la poesia è una forma di musica). Platone ha fatto qualcosa di più per definire la poesia: ci dà un esempio di poesia. Possiamo arrivare al concetto che la poesia è l'esperienza estetica: qualcosa come una rivoluzione nell'insegnamento della poesia.

Sono stato professore di letteratura inglese alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Buenos Aires e ho cercato di prescindere il più possibile dalla

storia della letteratura. Quando i miei allievi mi chiedevano la bibliografia, rispondevo loro: “non serve la bibliografia; in fin dei conti Shakespeare non sapeva niente della bibliografia shakespeariana”. Il dottor Johnson non poteva prevedere i libri che avrebbero scritto su di lui. “Perché non si studiano direttamente i testi? Se questi testi piacciono, bene; e se non piacciono, lasciateli stare, giacché l’idea della lettura obbligatoria è un’idea assurda: tanto varrebbe parlare di felicità obbligatoria. Credo che la poesia sia qualcosa che si sente, e se voi non sentite la poesia, se non avete il senso della bellezza, se un passo non vi suscita il desiderio di sapere che cosa è successo dopo, l’autore non è per voi. Lasciatelo lì, dato che la letteratura è abbastanza ricca per offrirvi qualche autore degno della vostra attenzione, o indegno oggi e degno domani.”

Così ho insegnato attenendomi al fattore estetico, che non richiede definizioni. Il fattore estetico è qualcosa di così evidente, di così immediato, di così indefinibile come l’amore, il sapore della frutta, l’acqua. Sentiamo la poesia come sentiamo la vicinanza di una donna, o come sentiamo una montagna o un’insenatura. Se la sentiamo immediatamente, a che scopo diluirla in altre parole che senza dubbio saranno più deboli delle nostre sensazioni?

Vi sono persone che sentono scarsamente la poesia; generalmente sono quelle che la insegnano. Io credo di sentire la poesia e credo di non averla mai insegnata; non ho insegnato l’amore per un testo, o per un altro: ho insegnato ai miei allievi ad amare la letteratura, a vedere nella letteratura una forma di felicità. Sono quasi incapace di pensieri astratti, avrete notato che continuamente mi appoggio a citazioni e ricordi. Piuttosto che parlare in astratto di poesia, che è noioso e ozioso, po-

tremmo prendere due testi in castigliano e esaminarli.

Scelgo due testi molto conosciuti perché, l'ho già detto, la memoria mi tradisce e preferisco un testo che c'è già, che già preesiste nella vostra memoria. Prendiamo in considerazione quel famoso sonetto di Quevedo, scritto in memoria di don Pedro Téllez Girón, duca di Osuna. Lo ridirò lentamente e poi lo vedremo verso per verso:

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus invidias una a una
con las propias naciones las extrañas;
su tumba son de Flandres las campañas;
y su epitafio la sangrienta Luna.

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope y Trinacria al Mongibelo;
el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.

*(Venir meno poté la patria al grande Osuna,
ma non alla sua difesa le sue imprese;
morte e carcere la Spagna gli diede,
cui egli schiava aveva fatto la fortuna.*

*Piansero le proprie invidie a una a una
con la propria nazione le straniere;
sua tomba son di Fiandra le campagne,
e il suo epitaffio la sanguigna Luna.*

*Nelle sue esequie incendiò il Vesuvio
Partenope e Trinacria il Mongibello;
il pianto militare crebbe a diluvio.*

*Diedegli Marte in ciel loco migliore,
la Mosa, il Reno, il Lago e il Danubio
mormorano il loro sconcerto con dolore.)*

Per prima cosa noto che si tratta di una difesa giuridica. Il poeta vuole difendere la memoria del duca di Osuna, che secondo quello che dice in un'altra poesia "morì in prigione e morto rimase carcerato".

Il poeta dice che la Spagna va debitrice al duca di grandi servigi militari e che l'ha ripagato con il carcere. Non ha senso parlare di ragioni, giacché non vi è alcun motivo per il quale un eroe non sia colpevole o non debba esser condannato. Tuttavia,

*Venir meno poté la patria al grande Osuna,
ma non alla sua difesa le sue imprese;
morte e carcere la Spagna gli diede,
cui egli schiava aveva fatto la Fortuna.*

è un momento demagogico. Sia chiaro che non sto parlando a favore o contro il sonetto, sto solo cercando di analizzarlo.

*Piansero le proprie invidie a una a una
con la propria nazione le straniere.*

Questi due versi non hanno risonanza poetica maggiore; sono stati scritti perché erano necessari alla struttura del sonetto; a non dire delle necessità di rima. Quevedo seguiva la difficile forma del sonetto italiano che richiede quattro rime. Shakespeare seguì quella più facile del sonetto isabellino che ne richiede due. Continua Quevedo:

*sua tomba son di Fiandra le campagne,
e il suo epitaffio la sanguigna Luna.*

Qui c'è l'essenziale. I versi traggono la loro pregnanza dalla loro ambiguità. Ricordo molte discussioni sull'interpretazione di questi versi. Che significa "sua tomba son di Fiandra le campagne"? Possiamo pensare ai campi di Fiandra, alle campagne militari che il duca condusse. "E il suo epitaffio la sanguigna Luna" è uno dei versi più memorabili della lingua spagnola. Che significa? Pensiamo alla sanguinosa luna che figura nell'Apocalisse, pensiamo alla luna debitamente rossa sopra il campo di battaglia, ma vi è un altro sonetto di Quevedo, anch'esso dedicato al duca di Osuna, in cui dice: "le lune della Tracia con sanguigna / eclisse già sigla la tua giornata". Quevedo avrà pensato, all'inizio, al padiglione ottomano; la sanguinosa luna sarà stata la mezzaluna rossa. Credo che saremo tutti d'accordo nel non scartare nessuno di questi significati; non diremo che Quevedo si riferisca alle giornate militari, all'ordine di servizio del duca o alla campagna in Fiandra, o alla luna sanguinosa sul campo di battaglia o alla bandiera turca. Quevedo non precisò i diversi significati. La felicità di questi versi sta nella loro ambiguità.

E poi:

*Nelle sue esequie incendiò il Vesuvio
Partenope e Trinacria il Mongibello;
il pianto militare crebbe a diluvio.*

Ovvero, Napoli incendiò il Vesuvio e la Sicilia l'Etna. Che strano che abbia scelto questi nomi antichi che sembrano mascherare nomi tanto famosi d'allora. E

il pianto militare crebbe a diluvio.

Qui abbiamo un'altra prova che la poesia è una cosa e altra cosa è il sentire razionale, essendo palesemen-

te assurda l'immagine dei soldati che piangono fino a produrre un diluvio. Ma non lo è il verso, che ha la sua logica. Il "pianto militare", soprattutto *militare*, è sorprendente. *Militare*, come attributo del pianto, è un aggettivo stupendo.

Poi:

Diedegli Marte in ciel loco migliore,

Nemmeno questo verso è giustificabile sul piano della logica; non ha alcun senso pensare che Marte faccia posto al duca di Osuna vicino a Cesare. La proposizione si regge in virtù dell'iperbato. È la pietra di paragone della poesia: il verso esiste al di là del significato.

*la Mosa, il Reno, il Tago e il Danubio
mormorano il loro sconforto con dolore.*

Io direi che questi versi, che mi hanno impressionato per anni, sono in verità sostanzialmente falsi. Quevedo si lasciò attrarre dall'idea di un eroe pianto dalla geografia delle sue campagne militari e da fiumi famosi. Sentiamo che continua in modo falso; sarebbe stato più veritiero dire la verità, dire quello che disse Wordsworth, per esempio, all'inizio di quel sonetto dove attacca Douglas per aver fatto tagliare un bosco. Dice, infatti, che fu sì orribile quello che Douglas fece al bosco, l'aver abbattuto una nobile tribù, "una fraternità di alberi venerabili", ma, aggiunge, noi tuttavia ci doliamo di mali che alla natura come tale non interessano, giacché il fiume Tweed e le verdi praterie e le colline e le montagne permangono. Sentiva di poter raggiungere un effetto migliore con la verità. Dicendo la verità, dispiace a noi che siano stati taglia-

ti questi begli alberi, ma alla natura non importa niente. La natura sa (se esiste un'entità che si chiama natura) che può rigenerarli e il fiume continua il suo corso.

È vero che per Quevedo si trattava delle divinità dei fiumi. Forse sarebbe stata più poetica l'idea che la morte di Osuna ai fiumi delle guerre del duca non interessava. Ma Quevedo voleva fare una elegia, una poesia sulla morte di un uomo. Che cosa è la morte di un uomo? Con lui muore un volto che non si ripeterà, come osservò Plinio. Ogni uomo ha il suo viso, unico, e con lui muoiono migliaia di circostanze, migliaia di ricordi. Ricordi di infanzia, volti umani, troppo umani. Quevedo sembra non sentire niente di tutto questo. In carcere è morto il suo amico, il duca di Osuna, e Quevedo scrive questo sonetto con freddezza; sentiamo la sua sostanziale indifferenza. Scrive questi versi come se scrivesse un'arringa contro lo Stato che condannò il duca alla prigione. Sembrerebbe che non ami Osuna; e comunque non fa sì che lo amiamo noi. Nonostante ciò, questo è uno dei grandi sonetti nella nostra lingua.

Passiamo all'altro sonetto, di Enrico Banchs. Sarebbe assurdo dire che Banchs è un poeta migliore di Quevedo. E poi che significato hanno questi paragoni?

Esaminiamo questo sonetto di Banchs e vediamo in che consiste il suo gusto:

Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, està el espejo
corno un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso agonizante
también en él inclina la cabeza.

La poesia

Si hace doble al dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma.
Y acaso espera que algún día habite

en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.

*(Ospitale e fedel nel suo riflesso
ove ad esser apparenza si costuma
il viver materiale, ecco lo specchio
come nella penombra un chiar di luna.*

*Vasto gli dà nelle notti il fluttuante
chiarore della lanterna, e tristezza
la rosa che nel vaso, agonizzante,
anche reclina la sua testa.*

*Si fa doppio il dolor, anche ripete
cose che dell'alma mi son giardino.
E forse spera che qualche giorno abiti*

*nell'illusione dell'azzurrata calma
l'Ospite che le lasci rispecchiare
fronti unite e mani intrecciate.)*

Il sonetto è molto strano, perché lo specchio non è il protagonista: c'è un protagonista segreto che ci viene rivelato alla fine. Prima di tutto abbiamo il tema, molto poetico: lo specchio che raddoppia l'apparenza delle cose:

*ove ad esser apparenza si costuma
il viver materiale...*

Possiamo ricordare Plotino. Volevano fargli un ritratto e si rifiutò: "Io stesso sono un'ombra, un'ombra dell'archetipo che sta in cielo. A che scopo dunque fare un'ombra di quell'ombra?" Che cosa è l'arte, pensava Plotino, se non un'apparenza di secondo grado? Se l'uomo è effi-

mero, come può essere adorabile l'immagine dell'uomo? Appunto questo sentì Banchs; egli sentì la fantomaticità dello specchio.

È davvero terribile che vi siano specchi: sempre ho avuto il terrore degli specchi. Credo che anche Poe lo provasse. C'è un suo lavoro, uno dei meno noti, sulla decorazione delle abitazioni. Una delle condizioni che pone è che gli specchi siano situati in modo che una persona seduta non sia riflessa. Questo ci dice della sua paura di vedersi nello specchio. Lo troviamo nel suo racconto *William Wilson* sul doppio e in *Arthur Gordon Pym*. Vi è una tribù antartica, un uomo di questa tribù vede per la prima volta uno specchio e inorridisce.

Noi agli specchi siamo abituati, ma c'è qualcosa di terribile in questa duplicazione visiva della realtà. Passiamo al sonetto di Banchs. "Ospitale": già così gli conferisce un carattere umano, che è un luogo comune. Peraltro, mai abbiamo pensato che gli specchi siano ospitali. Gli specchi accolgono tutto in silenzio con amabile rassegnazione.

*Ospitale e fedel nel suo riflesso
ove ad esser apparenza si costuma
il viver materiale, ecco lo specchio
come nella penombra un chiar di luna.*

Vediamo lo specchio perfino luminoso, e Banchs lo paragona inoltre a qualcosa di intangibile come la luna. Continua a sentire la magia e la stranezza dello specchio: "come nella penombra un chiar di luna".

Poi:

*Vasto gli dà nelle notti il fluttuante
chiarore della lanterna...*

Il "fluttuante chiarore" esige che le cose non siano definite; tutto deve essere impreciso come lo specchio,

lo specchio della penombra. Deve succedere di sera o di notte. E così:

... il fluttuante
chiarore della lanterna, e tristezza
la rosa che nel vaso, agonizzante,
anche reclina la sua testa.

Perché tutto questo non sia vago, abbiamo ora una rosa, una rosa definita.

*Si fa doppio il dolor, anche ripete
cose che dell'alma mi son giardino.*

*E forse spera che qualche giorno abiti
nell'illusione dell'azzurrata calma
l'Ospite che le lasci rispecchiate
fronti unite e mani intrecciate.*

E arriviamo all'argomento del sonetto, che non è lo specchio, ma l'amore, il pudico amore. Lo specchio non spera di vedere riflesse fronti unite e mani intrecciate, è il poeta che spera di vederle. Ma una sorta di pudore lo porta a dire tutto questo in maniera indiretta e questo è preparato in modo ammirevole, giacché, dal principio, abbiamo "ospitale e fedele", giacché lo specchio sin dal principio non è lo specchio di cristallo o di metallo. Lo specchio è un essere umano, è ospitale e fedele e poi ci abitua a vedere, a vedere il mondo delle apparenze, che alla fine si identifica con il poeta. Il poeta è colui che vuole vedere l'Ospite, l'amore.

Vi è una differenza essenziale con il sonetto di Quevedo, ed è che immediatamente sentiamo la vivida presenza della poesia in quei due versi

*sua tomba son di Fiandra le campagne
e suo epitaffio la sanguigna Luna.*

Ho parlato delle lingue e di quanto sia ingiusto paragonare una lingua a un'altra; basta pensare a un verso, una strofa spagnola, per esempio:

quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar
corno hubo el conde Arnaldos
la mañana de San Juan,

*(chi ebbe tal ventura
sulle acque del mare
come l'ebbe il conte Arnaldo
la mattina di San Giovanni),*

non importa che questa ventura fosse una barca, non importa il conte Arnaldo, per sentire che questi versi si è potuto dirli solo in spagnolo. Il suono del francese non mi piace, credo che gli manchi la sonorità di altre lingue latine, ma come potremmo pensare male di una lingua che ha consentito versi ammirevoli come quelli di Hugo,

L'hydre-Univers tordant son corps écaillé d'astres,

come censurare una lingua senza la quale sarebbero impossibili versi simili?

Quanto all'inglese, credo che abbia il difetto di aver perso le vocali aperte dell'inglese antico. Tuttavia è la lingua che permette a Shakespeare versi come

*And shake the yoke of inauspicious stars
From this worldweary flesh,*

che a malapena si riesce a tradurre con un “y sacudir de nuestra carne harta del mundo el yugo de las infaustas estrellas” (e scrollarsi il giogo di stelle infauste da questa carne stanca del mondo). In spagnolo non è niente; in

inglese tutto. Se dovessi scegliere una lingua (ma non c'è motivo di non sceglierle tutte), sceglierei il tedesco, che ha la possibilità di formare parole composte (come l'inglese e ancor più) e che ha vocali aperte e una musicalità così ammirevole. Quanto all'italiano, è sufficiente la *Commedia*.

Non vi è nulla di strano che la bellezza sia sparsa nelle varie lingue. Il mio maestro, il grande poeta ebreo-spagnolo Rafael Cansinos-Asséns, ha lasciato una preghiera al Signore nella quale dice: "Oh, Signore, che non abbia tanta bellezza"; e Browning: "Quando più ci sentiamo sicuri avviene qualcosa, un tramonto, il finale di un coro di Euripide, e siamo un'altra volta perduti".

La bellezza ci osserva. Se ci fosse in noi della sensibilità, la sentiremmo nella poesia di tutte le lingue.

Avrei dovuto studiare di più le letterature orientali; le ho avvicinate solo attraverso traduzioni. Ma sono riuscito a sentire l'urto, l'impatto della bellezza. Per esempio, questa frase del persiano Jafez: "Volo, la mia polvere sarà quello che sono". Vi è qui tutta la dottrina della trasmigrazione: "la mia polvere sarà quello che sono", rinascerò un'altra volta, in un altro secolo, sarò Jafez, il poeta. Tutto questo espresso in poche parole che ho letto in inglese, ma che non possono essere molto diverse dal persiano.

La mia polvere sarà quello che sono: è troppo semplice per poter essere cambiato.

Credo che sia un errore studiare la letteratura dal punto di vista storico, anche se è probabile che, me compreso, non si possa fare altrimenti. C'è un libro di Marcelino Menéndez y Pelayo, che a mio giudizio è stato un eccellente poeta e un cattivo critico, intitolato *Le cento migliori poesie castigliane*. E vi troviamo: Ande yo

caliente, y ríase la gente” (Ch’io stia caldo, e la gente rida). Se questa è una delle migliori poesie castigliane, c’è da domandarsi come saranno quelle meno buone. Nello stesso libro troviamo i versi di Quevedo che ho citato e l’“Epistola” dell’Anonimo Sivigliano e tante altre poesie stupende. Disgraziatamente non ce n’è alcuna di Menéndez y Pelayo, che non ha incluso opere sue nell’antologia.

La bellezza è in ogni luogo, forse in ogni istante della nostra vita. Il mio amico Roy Bartholomew, che ha vissuto alcuni anni in Persia e ha tradotto dal persi Omar Khayyàm, mi disse una volta ciò che io già sospettavo: che in Oriente, in generale, non si studiano la letteratura e la filosofia dal punto di vista storico. Di qui lo stupore di Deussen e di Max Müller, che non riuscirono a stabilire la cronologia degli autori. È come se si studiasse la storia della filosofia, mettendo insieme Aristotele e Bergson, Platone e Hume, come fossero tutti contemporanei.

Concluderò con la citazione di tre preghiere di marinai fenici. Quando la nave stava per affondare — siamo nel primo secolo della nostra era —, quei navigatori recitavano una di queste tre preghiere. La quale dice:

Madre di Cartagine, restituisco il remo.

La Madre di Cartagine è la città di Tiro, la patria originaria di Didone. E poi, “restituisco il remo”. C’è qui qualcosa di straordinario: che il fenicio concepisse la vita solo come rematore. Ha concluso la sua vita e restituisce il remo perché altri seguitino a remare.

L’altra delle preghiere è ancor più commovente:

Dormo, poi ritorno a remare.

L'uomo non concepisce altro destino; e lascia intravedere l'idea del tempo ciclico.

Infine, questa che è abbastanza commovente e che è diversa dalle altre perché non implica l'accettazione del destino; è il fatto disperato di un uomo che va alla morte, che deve essere giudicato da divinità terribili, e dice:

*Dèi, non giudicatemi come un dio
ma come un uomo
che ha spezzato il mare.*

In queste tre preghiere avvertiamo immediatamente, o almeno io l'avverto subito, la presenza della poesia. C'è in esse l'aspetto estetico, che non trovi in biblioteca, né nelle bibliografie, né negli studi sulle famiglie di manoscritti e neppure in dimenticati volumi.

Ho letto queste tre preghiere dei marinai fenici nel racconto di Kipling *The Manner of Men*, un racconto su San Paolo. Sono autentiche, come si potrebbe grossolanamente domandarsi o le ha scritte invece Kipling, il grande poeta? Dopo essermi posto la domanda ho provato vergogna, perché che importanza ha scegliere? Vediamo le due possibilità, i due corni del dilemma.

Nel primo caso, si tratta di preghiere di marinai fenici, gente di mare, che concepivano la vita solamente sul mare. Dal fenicio, diciamo, passarono al greco; dal greco al latino, dal latino all'inglese. Kipling le ha riscritte.

Nel secondo, un grande poeta, Rudyard Kipling, si immagina i marinai fenici; in qualche modo, è vicino a loro; in qualche modo, è loro. Concepisce la vita come vita di mare e ha sulle labbra queste preghiere. Tutto accadde nel passato: gli anonimi marinai fenici sono morti, Kipling è morto. Che importanza ha sapere quale di questi fantasmi ha scritto o concepito quei versi?

Una curiosa metafora di un poeta indù, che non so se si possa apprezzare totalmente, dice: “L’Himalaya, le alte montagne dell’Himalaya (le cui cime sono, per Kipling, le ginocchia di altre montagne), l’Himalaya è il riso di Shiva”. Le alte montagne sono il riso di un dio, di un dio terribile. La metafora è, in ogni caso, meravigliosa.

Per me la bellezza è una sensazione fisica, qualcosa che sentiamo con tutto il corpo. Non è il risultato di un giudizio, non arriviamo a lei per mezzo di regole; la sentiamo o non la sentiamo.

Concluderò con un verso sublime del poeta che nel secolo diciassettesimo prese il nome singolarmente poetico, splendido di Angelus Silesius. È il compendio di tutto quanto ho detto questa sera, salvo che io l’ho detto servendomi di ragionamenti o di presunti ragionamenti: lo dirò prima in spagnolo e poi in tedesco, perché possiate sentirlo:

La rosa è senza perché; fiorisce perché fiorisce.
Die Rose ist ohne Warum; sie blühet weil sie blühet.

Sesta

La cabala

Signore, Signori,

Le diverse e a volte contraddittorie dottrine che portano il nome di cabala derivano da un concetto del tutto estraneo alla nostra mentalità occidentale, quello di un libro sacro. Si dirà che abbiamo un concetto analogo: quello di un libro classico. Credo che mi sarà facile dimostrare, con l'aiuto di Oswald Spengler e della sua opera *Der Untergang des Abendlandes* (Il tramonto dell'Occidente), che i due concetti sono diversi.

Prendiamo la parola *classico*. Che cosa significa etimologicamente? Classico deriva da *classis*: "flotta", "squadra navale". Un libro classico è un libro ordinato, come deve essere a bordo; *shipshape*, come si dice in inglese. Oltre a questo significato abbastanza modesto, un libro classico è un libro eminente nel suo genere. Così diciamo che il *Chisciotte*, la *Commedia*, il *Faust* sono libri classici.

Sebbene il culto di questi libri sia stato portato a estremi forse eccessivi, il concetto è diverso. I greci consideravano opere classiche l'*Iliade* e l'*Odissea*; Alessandro, secondo quanto ci dice Plutarco, aveva sempre sotto il cuscino l'*Iliade* e la sua spada, i due simboli del suo destino di guerriero. Senza dubbio a nessun greco

passò per la testa che l'*Iliade* fosse perfetta in ogni sua parola. Ad Alessandria, i bibliotecari presero a studiare l'*Iliade* e nel corso di questi studi introdussero i tanto necessari (e a volte, ora, disgraziatamente dimenticati) segni di punteggiatura. L'*Iliade* era un libro eccelso; i filologi alessandrini, pur considerandola l'apice della poesia, non ritenevano che ogni parola, ogni esametro fosse inevitabilmente ammirevole. Ciò corrisponde a un altro concetto.

Disse Orazio: "A volte sonnacchia anche il buon Omero". Nessuno direbbe che il buono Spirito Santo a volte sonnacchia.

Al di là dell'ispirazione (il concetto di ispirazione è abbastanza vago), qualche traduttore inglese ha creduto che quando Omero dice: "Un uomo in preda all'ira, questo è il mio tema", *An angry man, this is my subject*, non si considerava ammirevole il libro in ogni suo punto: lo si considerava e lo si studiava storicamente; si studiavano e si studiano queste opere dal punto di vista storico; sono collocate in un contesto. Il concetto di libro sacro è totalmente diverso.

Ora pensiamo che un libro è uno strumento per giustificare, difendere, combattere, esporre o illustrare una dottrina. Anticamente si pensava che un libro fosse un surrogato della parola detta: lo si vedeva solo così. Ricordiamo il passo di Platone dove dice che i libri sono come le statue; sembrano essere vivi ma quando si chiede loro qualcosa, non sanno rispondere. Per ovviare a queste difficoltà egli inventò il dialogo platonico, che esplora tutte le possibilità di un tema.

Abbiamo pure la lettera, molto bella e curiosa, che Alessandro il Macedone invia, secondo Plutarco, ad Aristotele. Questi ha appena finito di pubblicare la sua *Metafisica*, cioè di farne fare alcune copie. Alessandro lo

rimprovera dicendogli che ora tutti potranno sapere ciò che prima sapevano solo gli eletti. Aristotele gli risponde con indubbia sincerità: “Il mio trattato è stato pubblicato e insieme non pubblicato”. Non si pensava che un libro avrebbe trattato esaustivamente un argomento, lo si considerava una specie di guida che accompagnava l’insegnamento orale.

Eraclito e Platone, con motivazioni diverse, eccepirono sull’opera di Omero. Questi libri erano venerati ma non considerati sacri. Il concetto di sacro è espressamente orientale.

Pitagora non lasciò alcuno scritto. Si pensa che non volesse limitarsi a un testo. Voleva che il suo pensiero continuasse a vivere e a ramificarsi, nella mente dei suoi discepoli, dopo la sua morte. Di qui viene il *magister dixit*, che si usa sempre a sproposito. *Magister dixit* non vuol dire “lo ha detto il maestro” e la discussione è chiusa. Al contrario, se un pitagorico proclamava una dottrina che forse nella tradizione pitagorica non figurava, per esempio la dottrina del tempo ciclico, e qualcuno interrompeva con un “questo non c’è nella tradizione”, rispondeva *magister dixit*, il che gli permetteva di innovare sulla dottrina tradizionale.

Pitagora pensava che i libri ostacolano o, per dirla con le parole della Scrittura, che la lettera uccide e lo spirito vivifica.

Spengler nel capitolo del *Tramonto dell’Occidente* dedicato alla cultura magica indica come prototipo di libro magico il Corano. Per gli ulema, i dottori della legge musulmani, il Corano non è un libro come gli altri. È un libro (incredibile ma vero) anteriore alla lingua araba; non si può studiare né storicamente né filologicamente poiché è anteriore agli Arabi, anteriore alla lingua in cui è scritto e anteriore all’universo. E neppure

si ammette che il Corano sia opera di Dio; è qualcosa di più intimo, di più misterioso. Per i musulmani ortodossi il Corano è un attributo di Dio come la Sua ira, la Sua misericordia o la Sua giustizia. Nello stesso Corano si parla di un libro misterioso, la madre del libro, che è l'archetipo celeste del Corano, che si trova in cielo e che gli angeli venerano.

Questo è il concetto di libro sacro, del tutto diverso dal concetto di libro classico. In un libro sacro sono sacre non solo le sue parole ma le lettere di cui le parole sono composte. Questo concetto lo applicarono i cabalisti allo studio della Scrittura. Ho il sospetto che il *modus operandi* dei cabalisti fosse dovuto al desiderio di inglobare pensieri gnostici nella mistica ebraica, per giustificarsi con la Scrittura e per serbare l'ortodossia. A ogni modo, possiamo vedere molto rapidamente (e forse non ho il diritto di parlare di queste cose) quale sia o meglio sia stato il *modus operandi* dei cabalisti, che incominciarono a mettere in pratica la loro singolare scienza nella Francia meridionale, nella Spagna del nord — in Catalogna —, e poi in Italia, in Germania e un po' dovunque. Giunsero anche in Israele, pur non avendo di lì preso origine; avevano infatti avuto altra origine; quest'origine è in pensatori gnostici e catari.

L'idea è questa: il Pentateuco, la Torah, è un libro sacro. Un'intelligenza infinita ha accondisceso a che l'opera dell'uomo redigesse un libro. Lo Spirito Santo ha accondisceso alla letteratura, il che è tanto incredibile quanto il supporre che Dio abbia accondisceso a essere uomo. Ma questo è un accondiscendere ancora più sottile: lo Spirito Santo ha accondisceso alla letteratura e ha scritto un libro. In questo libro, non vi può essere niente di casuale. In tutti gli scritti degli uomini vi è qualcosa di casuale.

È nota la venerazione superstiziosa di cui sono circondati il *Chisciotte*, il *Macbeth* o la *Chanson de Roland*, così come tanti altri libri, generalmente uno in ogni Paese, eccetto che in Francia, la cui letteratura è così ricca da ammettere quanto meno due tradizioni classiche; ma non mi diffonderò su questo.

Orbene, se uno studioso di Cervantes dicesse: il *Chisciotte* comincia con due parole monosillabiche che terminano in *n*: (*en* e *un*) e continua con una di cinque lettere (*lugar*), con due di due lettere (*de la*), con una di cinque o di sei (*Mancha*), e poi ne traesse delle conclusioni, immediatamente si penserebbe di aver a che fare con un pazzo. La Bibbia è stata studiata in questo modo.

Si dice, per esempio, che comincia con la lettera *bet*, iniziale di *Breshit*. Perché dice “in principio gli dèi creò i cieli e la terra”, il verbo al singolare e il soggetto al plurale? Perché comincia con *bet*? Perché questa lettera iniziale, in ebraico, deve dire lo stesso che *b* in spagnolo — l’iniziale di benedizione — e il testo non poteva iniziare con una lettera corrispondente a una maledizione; doveva cominciare con una benedizione. *Bet* appunto: iniziale ebraica di *brajá*, che significa *benedizione*.

Vi è un altro fatto molto curioso, che deve aver influito sulla cabala: Dio, le cui parole furono lo strumento della sua opera (a quanto dice il grande scrittore Saavedra Fajardo), crea il mondo per mezzo di parole; Dio dice che la luce sia e la luce fu. Di qui la conclusione che il mondo fu creato dalla parola *luce* o dall’intonazione con cui Dio pronunciò la parola *luce*. Se avesse detto un’altra parola e con un’altra intonazione, il risultato non sarebbe stato la luce, sarebbe stato diverso.

Passiamo a un'altra cosa altrettanto incredibile di questa che ho appena detto. A una cosa che urta la nostra mentalità occidentale (che urta la mia), ma che è mio dovere riferire. Quando pensiamo alle parole, pensiamo storicamente che le parole furono in principio suono e poi divennero lettere. Invece, nella cabala (che vuol dire *ricezione, tradizione*) si suppone che le lettere siano anteriori; che le lettere siano state gli strumenti di Dio, non le parole significate dalle lettere. È come se si pensasse che la scrittura, contro ogni esperienza, sia stata anteriore alla dizione delle parole. In tal caso, niente è casuale nella Scrittura: tutto deve essere determinato. Per esempio, il numero delle lettere di ogni versetto.

Poi si inventano equivalenze tra le lettere. Si tratta la Scrittura come se fosse uno scritto cifrato, come se fosse criptografica e si inventano diverse regole per leggerla. Si può prendere ogni lettera della Scrittura e vedere che questa lettera è l'iniziale di un'altra parola e leggere quest'altra parola significata. Così per ognuna delle lettere del testo.

Si possono anche formare due alfabeti: uno, diciamo dalla *a* alla *l* e l'altro dalla *m* alla *z* o quali che fossero in ebraico; si considera che le lettere dall'alto equivalgono a quelle dal basso. Poi si può leggere il testo (per dirla alla greca) *boustróphedon*: cioè da destra a sinistra, poi da sinistra a destra e poi ancora da destra a sinistra. È anche possibile attribuire alle lettere un valore numerico. Tutto questo forma una criptografia, può essere decifrato e i risultati sono attendibili giacché sono stati previsti dall'intelligenza di Dio che è infinita. Si giunge così, mediante questa criptografia, mediante questo lavoro che ci ricorda quello dello *Scarabeo d'oro* di Poe, alla Dottrina.

Dubito che la dottrina fosse anteriore al *modus operandi*. Dubito che avvenga con la cabala quello che avviene con la filosofia di Spinoza: l'ordine geometrico è venuto dopo. Dubito che i cabalisti fossero influenzati dagli gnostici e che, affinché tutto coincidesse con la tradizione ebraica, cercassero questo strano modo di decifrazione.

Il curioso procedere dei cabalisti è basato su una premessa logica: l'idea che la Scrittura è un testo assoluto e che in un testo assoluto niente può essere opera del caso.

Non vi sono testi assoluti: in ogni caso i testi umani non lo sono. Nella prosa si cura più il significato delle parole; nel verso, il suono. In un testo redatto da un'intelligenza infinita, in un testo redatto dallo Spirito Santo, come supporre una caduta, un'incrinatura? Tutto ha da essere fatale, necessario. Da questa fatalità i cabalisti dedussero il loro sistema.

Se la Sacra Scrittura non è una scrittura infinita, in che cosa differisce dalle altre scritture umane, in che cosa differisce il Libro dei Re da un libro di storia, in che cosa il Cantico dei Cantici da un poema? Bisogna supporre che tutti questi scritti abbiano infiniti significati. Scoto Eriugena diceva che la Bibbia ha infiniti significati come il piumaggio cangiante del pavone.

Un'altra idea è che vi sono quattro significati nelle Scritture. Il sistema si potrebbe esporre così: in principio vi è un Essere analogo al Dio di Spinoza, salvo che il Dio di Spinoza è infinitamente ricco; invece l'*En soph* sarebbe per noi infinitamente povero. Si tratta di un Essere primordiale e di questo essere non possiamo dire che esiste, poiché se diciamo che esiste esisterebbero dunque anche le stelle, gli uomini, le formiche. Come possono far parte della stessa categoria? No,

quest'Essere primordiale non esiste. Neppure possiamo dire che pensa, perché pensare è un processo logico, un passare da una premessa a una conclusione. Non possiamo nemmeno dire che vuole, perché volere una cosa è sentire che ci manca. Nemmeno, che lavora. L'En soph non lavora, perché lavorare è proporsi un fine ed eseguirlo. Inoltre, se l'En soph è infinito (parecchi cabalisti lo paragonano al mare che è un simbolo dell'infinito), come può volere un'altra cosa? E che altra cosa potrebbe creare se non un altro Essere infinito che si confonderebbe con lui? Giacché disgraziatamente la creazione del mondo è necessaria, abbiamo dieci emanazioni, le *Sephiroth* che sorgono da Lui, ma che non sono posteriori a Lui.

L'idea dell'Essere eterno che ha sempre posseduto queste dieci emanazioni è di difficile comprensione. Queste dieci emanazioni emanano una dall'altra. Il testo ci dice che corrispondono alle dita della mano. La prima emanazione si chiama la Corona e si può paragonare a un raggio di luce che nasce dall'En soph e non lo sminuisce, un essere illimitato che non si può sminuire. Dalla Corona sorge un'altra emanazione, da questa un'altra, da questa un'altra ancora e così sino ad arrivare a dieci. Ogni emanazione è tripartita. Una delle tre parti è quella attraverso la quale si comunica con l'Essere Superiore; l'altra, centrale, è l'essenziale; la terza, quella che le serve per comunicare con l'emanazione inferiore.

Le dieci emanazioni formano un uomo che si chiama Adamo Kadmon, l'Uomo Archetipo. Quest'uomo è in cielo e noi siamo il suo riflesso. Quest'uomo, da queste dieci emanazioni, emana un mondo, ne emana un altro, sino a quattro. Il terzo è il nostro mondo materiale e il quarto è il mondo infernale. Tutti sono inclu-

si nell'Adamo Kadmon, che comprende l'uomo e il suo microcosmo: tutte le cose.

Non si tratta di un pezzo da museo della storia della filosofia: credo che questo sistema abbia un'applicazione: può servirci per pensare, per cercare di capire l'universo. Gli gnostici furono anteriori ai cabalisti di molti secoli: hanno un sistema simile, che postula un Dio indeterminato. Da questo Dio che si chiama *Pieroma* (Pienezza), esce un altro Dio (seguo la versione perversa di Ireneo) e da questo Dio esce un'altra emanazione e da questa emanazione un'altra e da questa un'altra ancora e ognuna di esse forma un cielo (si ha così una torre di emanazioni). Arriviamo al numero trecentosessantacinque, perché vi si mescola anche l'astrologia! Quando arriviamo all'ultima emanazione, quella in cui la parte di Divinità tende a zero, incontriamo il Dio che si chiama Geova e che crea questo mondo.

Perché crea questo mondo così pieno di errori, così pieno di orrori, così pieno di peccati, così pieno di dolore fisico, così pieno di sensi di colpa, così pieno di crimini? Perché la Divinità è andata diminuendo e quando arriva a Geova crea questo mondo fallibile.

È lo stesso meccanismo delle dieci Sephiroth e dei quattro mondi che va creando. Queste dieci emanazioni a mano a mano che si allontanano dall'En soph, dall'il-limitato, dall'occulto, dagli *occulti* — come lo chiamano i cabalisti in linguaggio figurato —, van perdendo forza, fino a giungere a quella che crea questo mondo, questo mondo nel quale ci siamo noi, così pieni di errori, così esposti all'infelicità, così effimeri nella felicità. Non è un'idea assurda; siamo di fronte a un problema eterno, il problema del male, trattato splendidamente nel Libro di Giobbe che, secondo Froude, è l'opera più importante di tutta la letteratura.

Ricorderete la storia di Giobbe. L'uomo giusto perseguitato, l'uomo che vuole giustificarsi davanti a Dio, l'uomo condannato dai suoi amici, l'uomo che crede di essersi giustificato e cui alla fine Dio parla dal turbine. Gli dice che lui, Dio, è oltre la misura dell'uomo. Fa due esempi curiosi, l'elefante e la balena, e dice che Egli li ha creati. Dobbiamo sapere, osserva Max Brod, che l'elefante, *Behemoth* ("gli animali"), è tanto grande da avere il nome al plurale e poi il *Leviatano* può essere due mostri, la balena o il coccodrillo. Dice ancora Dio che Egli è altrettanto incomprensibile quanto questi mostri e non può essere misurato dagli uomini.

Anche Spinoza giunge alla stessa conclusione quando dice che usare attributi umani per Dio è come se un triangolo dicesse che Dio è eminentemente triangolare. Dire che Dio è giusto, misericordioso è antropomorfico quanto affermare che Dio ha viso, occhi, mani.

Abbiamo, dunque, una divinità superiore e altre emanazioni inferiori. Emanazioni sembra la parola più inoffensiva affinché Dio non ne abbia la colpa; affinché la colpa sia, secondo Schopenhauer, non del re ma dei suoi ministri e affinché queste emanazioni producano questo mondo.

Si sono cercate delle giustificazioni del male. Per cominciare, la difesa classica dei teologi, secondo la quale il male è negativo e dire "il male" è dire semplicemente assenza del bene; il che per ogni uomo sensibile è evidentemente falso. Un qualsiasi dolore fisico è altrettanto vivo o più vivo di qualsivoglia piacere. La sfortuna non è l'assenza di fortuna, è qualcosa di positivo: quando siamo infelici lo sentiamo come una disdetta.

C'è un argomento, molto elegante ma molto falso, di Leibniz per difendere l'esistenza del male. Immaginiamo due biblioteche. La prima è fatta di mille

esemplari dell'*Eneide*, che si suppone un libro perfetto e che forse lo è. L'altra contiene mille libri di diverso valore e uno di questi è l'*Eneide*. Quale delle due è superiore? Evidentemente, la seconda. Leibniz arriva alla conclusione che il male è necessario per la varietà del mondo.

Un altro esempio che Leibniz suole addurre è quello di un quadro, un quadro molto bello, diciamo di Rembrandt. Sulla tela vi sono zone scure che possono corrispondere al male. Leibniz sembra dimenticare quando fa l'esempio delle tele o quello dei libri che una cosa è che vi *siano* libri cattivi in una biblioteca e altra cosa è *essere* quei libri. Se noi *siamo* qualcuno di quei libri, siamo condannati all'inferno.

Non tutti hanno l'estasi — e non so se l'ebbe sempre — di Kierkegaard, il quale disse che se vi fosse stata anche una sola anima all'inferno, necessaria per la varietà del mondo, e se quell'anima fosse stata la sua, avrebbe cantato dal fondo dell'inferno le lodi dell'Onnipotente.

Non so se sia facile sentirsi così; non so se dopo alcuni minuti di inferno Kierkegaard avrebbe continuato a pensarla allo stesso modo. Ma, come vedete, l'idea si riferisce a un problema essenziale, quello dell'esistenza del male, che gli gnostici e i cabalisti risolvono negli stessi termini.

Costoro lo risolvono dicendo che l'universo è opera di una Divinità che vien meno, la cui parte di divinità tende a zero. Cioè di un Dio che non è *il* Dio. Di un Dio che discende lontanamente da un Dio. Non so se la nostra mente può elaborare parole tanto ampie e vaghe come Dio e Divinità o la dottrina di Basilide delle trecentosessantacinque emanazioni degli gnostici. Senza dubbio, possiamo accettare l'idea di una divini-

tà che vien meno, di una divinità che deve impastare questo mondo con materiale ostile. Arriveremmo così a Bernard Shaw secondo cui *God is in the making*, Dio è in fieri. Dio è qualcosa che non appartiene al passato, che forse non appartiene al presente: è l'Eternità. Dio è qualcosa che può essere futuro: se noi siamo magnanimi e anche intelligenti, se siamo lucidi, contribuiremo alla costruzione di Dio.

L'argomento del *Fuoco imperituro* di Wells continua quello del Libro di Giobbe, e il suo eroe gli assomiglia. Il personaggio, quando è sotto anestesia, sogna di entrare in un laboratorio. L'impianto è povero e vi lavora un vecchio. Il vecchio è Dio; si mostra abbastanza irritato. "Faccio quello che posso", gli dice, "ma devo lottare con un materiale molto difficile." Il male sarebbe il materiale intrattabile per Dio e il bene sarebbe la bontà. Ma alla lunga il bene sarebbe destinato a trionfare e sta trionfando. Non so se crediamo nel progresso; io credo di sì almeno nella forma della spirale di Goethe: andiamo e veniamo ma tutto sommato andiamo migliorando. Come è possibile dire altrettanto in un'epoca così piena di crudeltà? Senza dubbio, ora si prendono prigionieri e li si mette in carcere, eventualmente in campi di concentramento; ma purtuttavia si prendono nemici. Al tempo di Alessandro il Macedone sembrava naturale che un esercito vittorioso uccidesse tutti i nemici vinti e che la città vinta fosse rasa al suolo. Forse anche intellettualmente stiamo migliorando. La prova di ciò sarebbe il fatto così modesto che noi ci interessiamo al pensiero dei cabalisti. Abbiamo un'intelligenza aperta, e siamo pronti a studiare non solo l'intelligenza degli altri ma anche la loro stupidità, le loro superstizioni. La cabala non solo non è un pezzo da museo, ma una sorta di metafora del pensiero.

Vorrei ora parlare di uno dei miti, di una delle leggende più curiose della cabala. Quella del Golem, che ispirò a Meyrink il famoso romanzo che mi ispirò una poesia. Dio prende una zolla di terra (Adamo significa terra rossa), le soffia dentro la vita e crea Adamo, che per i cabalisti sarebbe il primo Golem. Egli è stato creato dalla parola divina, da un soffio vitale; e come nella cabala si dice che il nome di Dio è tutto il Pentateuco, salvo che le lettere sono mescolate, così se qualcuno sapesse bene il nome di Dio o se qualcuno arrivasse al *Tetragràmaton* — il nome di quattro lettere di Dio — e sapesse pronunciarlo correttamente, potrebbe creare un mondo e potrebbe creare anche un Golem, un uomo.

Le leggende del Golem sono state felicemente utilizzate da Gershom Scholem nel suo libro *Il simbolismo della cabala* che ho appena finito di leggere. Credo che sia il libro più chiaro su questo tema, poiché ho verificato che è quasi inutile cercare le fonti originali. Ho letto la bella e credo fedele traduzione di León Dujovne (non so l'ebraico, peraltro) del *Sefer Ietzira o Libro della Creazione*. Ho letto una versione dello *Zohar o Libro dello splendore*. Questi libri però non sono stati scritti per insegnare la cabala, ma per insinuarla; affinché uno che studia la cabala possa leggerli e sentirsene rafforzato. Non dicono tutta la verità: al modo dei trattati pubblicati e insieme non pubblicati di Aristotele.

Ritorniamo al Golem. Si suppone che, se un rabbino conosce o arriva a scoprire il nome segreto di Dio e lo pronuncia su una figura umana fatta di argilla, questa si animi e si chiami Golem. In una delle versioni della leggenda, si iscrive sulla fronte del Golem la parola EMET, che significa verità. Il Golem cresce. Vi è un momento in cui è tanto alto che il suo padrone non può raggiungerlo.

Gli chiede di allacciargli le scarpe. Il Golem si china e il rabbino soffia e riesce a cancellargli l'aleph, ossia la prima lettera di EMET. Rimane MET, morte. Il Golem si trasforma in polvere.

In un'altra leggenda un rabbino o alcuni rabbini, alcuni maghi, creano un Golem e lo danno a un altro maestro, capace anch'egli di farlo ma che si disinteressa di queste frivolezze. Il rabbino gli parla e il Golem non gli risponde perché gli è negata la possibilità di parlare e di comprendere. Il rabbino dichiara: "Sei un artificio dei maghi; ritorna polvere." E il Golem cade disfatto.

Infine, un'altra leggenda narrata da Scholem. Molti discepoli (un solo uomo non può studiare e comprendere il Libro della Creazione) riescono a creare un Golem. Questi nasce con un pugnale in mano e chiede ai suoi creatori di ucciderlo "perché se io vivo posso essere adorato come un idolo". Per Israele, come per il protestantesimo, l'idolatria è uno dei peccati capitali. E quelli uccidono il Golem.

Ho riferito qualche leggenda ma desidero ritornare all'inizio, alla dottrina che mi pare attendibile. In ognuno di noi c'è una particella di divinità. Il mondo non può essere, evidentemente, l'opera di un Dio onnipotente e giusto, ma dipende da noi. Questo l'insegnamento che ci dà la cabala, che non è solo una curiosità che studiano gli storici e i grammatici. Come la grande poesia di Hugo *Ce que dit la bouche d'ombre*, la cabala insegnò la dottrina che i Greci chiamarono *apokatàstasis*, secondo la quale tutte le creature, compreso Caino e il Demonio, ritorneranno, alla fine delle lunghe trasmigrazioni, a confondersi con la divinità da cui una volta emersero.

Settima

La cecità

Signore, Signori,

Nel corso delle molte, troppe mie conferenze, ho osservato che si preferiscono gli aspetti personali a quelli generali, il concreto all'astratto. Di conseguenza, comincerò riferendomi alla mia personale modesta cecità. Modesta, in primo luogo, perché è totale da un occhio e parziale dall'altro. Nonostante ciò posso distinguere qualche colore, nonostante ciò posso distinguere il verde dall'azzurro. C'è un colore che non mi è stato infedele, il giallo. Ricordo che da bambino (se mia sorella è qui lo ricorderà certamente) mi fermavo davanti ad alcune gabbie del giardino zoologico del barrio Palermo, quella della tigre e quella del leopardo. Mi trattenevo davanti all'oro e al nero della tigre; ancor oggi il giallo continua a tenermi compagnia. Ho scritto una poesia intitolata *L'oro delle tigri* in cui parlo di questa amicizia.

Voglio parlare di un fatto che si suole ignorare e che non so se si applica generalmente. La gente immagina il cieco chiuso in un mondo nero. C'è un verso di Shakespeare che giustificerebbe questa opinione: *Looking on darkness, which the blind do see*, osservando l'oscurità che vedono i ciechi. Se per oscurità intendiamo

nerezza, in questo caso il verso di Shakespeare è falso.

Uno dei colori che i ciechi (o in ogni caso questo cieco che vi sta dinnanzi) mettono al bando è il nero; l'altro il rosso. "Le rouge et le noir" sono i colori che ci mancano. A me, che avevo l'abitudine di dormire nel buio assoluto, per parecchio tempo ha dato fastidio dover dormire in questo mondo di caligine, di caligine verdognola e azzurrognola e vagamente luminosa che è il mondo dei ciechi. Avrei preferito coricarmi nell'oscurità, ad essa appoggiarmi. Il rosso lo vedo come un vago marrone. Il mondo dei ciechi non è la notte che la gente crede. A ogni modo parlo per me, per mio padre e per mia nonna, che morirono ciechi; ciechi, sorridenti e valorosi, come spero di morire anch'io. Si ereditano molte cose (la cecità per esempio), ma non si eredita il valore. So che furono attivi.

Il cieco vive in un mondo abbastanza scomodo, un mondo indefinito, dal quale emerge qualche colore: per me, ancora il giallo, ancora l'azzurro (anche se l'azzurro può essere verde), ancora il verde (anche se può essere azzurro). Il bianco è sparito e si confonde con il grigio. Quanto al rosso, è sparito del tutto, ma spero fra un po' (sto facendo una cura) di migliorare e di poter vedere questo nobile colore, questo colore che risplende nella poesia, che ha dei bellissimi nomi in molte lingue. Pensiamo a *scharlach*, tedesco, a *scarlet*, inglese, *escarlata*, spagnolo, *écarlate*, in francese. Parole che sembrano degne di questo nobile colore. Invece, *amarillo*, cioè giallo, ha un suono debole in spagnolo; e così *yellow* in inglese, che tanto assomiglia ad *amarillo*; credo che in spagnolo antico si dicesse *amariello*.

Io vivo in questo mondo di colori e voglio dirvi, prima di tutto, che se ho parlato della mia personale

modesta cecità, l'ho fatto perché questa non è la cecità totale che si immagina la gente; in secondo luogo perché si tratta di me. Il mio caso non è particolarmente drammatico. È drammatico il caso di quelli che perdono improvvisamente la vista: è una fulminazione, un'eclisse; ma non è il mio caso, questo lento crepuscolo iniziò (questa lenta perdita della vista) quando incominciai a vedere. Si è diffuso dal 1899 senza momenti drammatici, un lento crepuscolo che è durato più di mezzo secolo.

Vediamo di trovare per questa conferenza un momento patetico. Quello in cui seppi che ormai avevo perso la vista, la mia vista di lettore e di scrittore. Perché non dire anche la data, così degna di essere ricordata, il 1955. Non mi riferisco alle epiche piogge di settembre; mi riferisco a una circostanza personale.

Ho ricevuto nella mia vita molti onori immeritati, ma ve n'è uno che mi ha rallegrato più d'ogni altro: la direzione della Biblioteca Nazionale. Per motivi più politici che letterari, ebbi quest'incarico dal governo della "Rivolución Libertadora".

Mi vidi nominato direttore della Biblioteca e ritornai in quella casa di calle Mexico nel barrio de Monserrat, a Sud, di cui avevo tanti ricordi. Mai avevo sognato che fosse possibile diventare direttore della Biblioteca. Avevo altri ricordi. Andavo con mio padre, di sera. Mio padre, che era professore di psicologia, chiedeva qualche libro di Bergson o di William James, i suoi autori preferiti, o di Gustav Spiller. Io, troppo timido per chiedere un libro, cercavo qualche volume della *Encyclopaedia Britannica* o delle enciclopedie tedesche Brockhaus o Meyer. Prendevo un volume a caso, lo toglievo dagli scaffali laterali e leggevo.

Ricordo una sera in cui mi vidi ricompensato per-

ché lessi tre articoli: sui druidi, sui drusi e su Dryden, un regalo delle lettere *dr*. Altre sere fui meno fortunato. Sapevo che in quella casa, inoltre, c'era Groussac; avrei potuto conoscerlo personalmente, ma ero allora, devo dire, molto timido; timido quasi quanto lo sono ora. Allora credevo che la timidezza fosse molto importante e ora so che la timidezza è uno dei mali che una persona deve sopportare e che in verità essere molto timido non è importante, come tante altre cose a cui si dà un'importanza esagerata.

Ricevetti la nomina alla fine del 1955; fui assunto, domandai del numero dei volumi, mi dissero che erano un milione. Verificai in seguito che erano novecentomila, un numero più che sufficiente. (Novecentomila ha l'aria di esser più che un milione: *novecentomila*; invece un milione si esaurisce subito.)

A poco a poco compresi la strana ironia degli avvenimenti. Avevo sempre immaginato il Paradiso sotto forma di biblioteca. Altre persone pensano a un giardino, altre a un palazzo. Io ero lì. Era, in qualche modo, il centro di novecentomila volumi in lingue diverse. Verificai che potevo a malapena decifrare i frontespizi e i dorsi dei libri. Allora scrissi il *Poema de los dones*, che così comincia: “Nadie rebaje a lágrima o reproche / Està declaración de la maestría / De Dios que con magnífica ironía / Me dio a la vez los libros y la noche” (Nessuno pianga o rimproveri / questa manifestazione della maestria / di Dio che con magnífica ironía / mi diede a un tempo i libri e la notte). Questi due doni che si contraddicono: i molti libri e la notte, l'incapacità di leggerli.

Immaginai autore dei versi Groussac, perché Groussac fu anch'egli direttore della Biblioteca e anch'egli cieco. Groussac fu più bravo di me; tacque. Ma pensai

che, senza dubbio, vi fossero momenti in cui le nostre vite coincidevano, giacché tutti e due eravamo giunti alla cecità e tutti e due amavamo i libri. Egli aveva onorato la letteratura con libri molto superiori ai miei. Ma in fondo tutti e due eravamo uomini di lettere e percorrevamo la Biblioteca dei libri a noi vietati. Potremmo parlare, per i nostri occhi oscurati, di libri in bianco, di libri senza lettere. Scrissi sull'ironia di Dio e alla fine mi domandai chi dei due avesse scritto questa poesia su un io plurale e su un'unica ombra.

Ignoravo allora che vi era stato un altro direttore della Biblioteca, José Mármol, anch'egli cieco. Qui compare il numero tre, a dar compimento. Due era una mera coincidenza; tre, una conferma. Una conferma di ordine ternario, una conferma divina o teologica. Mármol era direttore della Biblioteca quando questa si trovava in calle Venezuela.

Ora si usa parlar male di Mármol o non nominarlo. Ma dobbiamo ricordare che quando diciamo "il tempo di Rosas" non pensiamo al bel libro di Ramos Mejia *Rosas e il suo tempo*; pensiamo al tempo di Rosas descritto da quell'ammirevole, pettegolo romanzo *Amalia*, di José Mármol. Aver legato l'immagine di un'epoca a un paese non è piccola gloria; magari avessi potuto contare su una cosa simile. La verità è che, sempre, quando diciamo "il tempo di Rosas" stiamo pensando ai poliziotti della *Mazorca* che Mármol descrisse, alle riunioni del barrio Palermo, stiamo pensando alle conversazioni di uno dei ministri del tiranno e di Soler.

Abbiamo, poi, tre persone che ebbero ugual destino. E l'allegria di ritornare al barrio de Monserrat, al Sud. Per tutti gli abitanti del porto il Sud, sotto sotto, è il centro segreto di Buenos Aires. Non l'altro centro un po' pomposo, che mostriamo ai turisti (a quei tempi non c'era quella

vetrina che è il barrio di San Telmo). Il Sud era il modesto centro segreto di Buenos Aires.

Se penso a Buenos Aires, penso alla Buenos Aires che conobbi quando ero bambino; di case basse, di patios, di androni, di fontane con una tartaruga, di finestre con inferriate, e questa Buenos Aires un tempo era l'intera Buenos Aires. Ora è rimasta solo nel barrio Sud; così che sentivo di ritornare al barrio dei miei antenati. Quando constatai che lì c'erano i libri, che dovevo domandarne agli amici il nome, mi tornò in mente di Rudolf Steiner nel suo libro sull'antroposofia (il nome ch'egli ha dato alla teosofia). Aveva detto Steiner che, quando qualcuno conclude, dobbiamo pensare che qualcuno cominci. Il consiglio è salutare, ma di difficile applicazione, dato che sappiamo ciò che perdiamo non ciò che guadagneremo. Abbiamo un'immagine molto precisa, un'immagine a volte frammentaria di ciò che abbiamo perduto, ma ignoriamo che cosa possa sostituirla o succederle.

Presi una decisione. Mi dissi: giacché ho perduto l'amato mondo delle apparenze debbo creare qualcosa d'altro: debbo creare il futuro, quello che avviene nel mondo visibile, che di fatto ho perduto. Ricordai alcuni libri che avevo in casa. Ero professore di letteratura inglese nella nostra Università. Che potevo fare per insegnare questa letteratura quasi infinita, questa letteratura che senza dubbio oltrepassa i limiti della vita di un uomo o delle generazioni? Che cosa potevo fare in quattro mesi argentini di ricorrenze patriottiche e di scioperi?

Feci quello che potevo per insegnare l'amore per questa letteratura e rinunciai, nel limite del possibile, a date e a nomi. Vennero a trovarmi degli allievi che avevano dato e superato gli esami (tutti gli allievi supera-

vano l'esame con me, ho sempre cercato di non bocciare nessuno: in dieci anni ho bocciato tre studenti che fecero di tutto per esserlo). Alle ragazze (erano nove o dieci) dissi: "Ho un'idea, ora che siete state promosse e che ho terminato il mio compito di professore. Non sarebbe interessante incominciare lo studio di una lingua e di una letteratura che conosciamo appena?" Mi domandarono quale fosse la lingua e quale la letteratura. "Ma la lingua inglese e la letteratura inglese! Incominciamo a studiarle ora che siamo liberi dalla noia degli esami; cominciamo dalle origini."

Ricordai che in casa avevo due libri che potei recuperare perché li avevo messi nello scaffale più alto, pensando che non ne avrei mai avuto bisogno. Erano l'*Anglo-Saxon Reader* di Sweet e la *Crónica anglosajona*. Tutti e due avevano un glossario. Ci riunimmo una mattina alla Biblioteca Nazionale.

Pensai: ho perduto il mondo visibile ma ora ne ricupero un altro, il mondo dei miei lontani antenati, quelle tribù, quegli uomini che attraversarono a remi i tempestosi mari del Nord e che dalla Danimarca, dalla Germania e dai Paesi Bassi conquistarono l'Inghilterra; che si chiama Inghilterra dal loro nome, poiché "England", terra degli Angli, prima si chiamava "terra dei Britanni", che erano celti.

Era un sabato mattina, ci riunimmo nello studio di Groussac e incominciammo a leggere. Accadde un fatto che ci rallegrò e ci mortificò a un tempo ma che insieme ci riempì di una certa vanità. Fu il fatto che i Sassoni, come gli Scandinavi, usavano due lettere runiche per rappresentare i due suoni della *th*, quello di *thing* e quello di *the*. E questo dava alla pagina un'aria di mistero. Le feci disegnare su una lavagna a muro.

Bene: ci imbattiamo in una lingua che ci sembrava

diversa dall'inglese e simile al tedesco. Accadde ciò che sempre accade quando si studia una lingua. Ogni parola risalta come se fosse incisa, come se fosse un talismano. Per questo i versi in una lingua straniera hanno un fascino che non hanno nella propria, perché si sente, perché si vede ogni parola: pensiamo alla loro bellezza, alla loro forza o semplicemente alla loro singolarità. Fummo fortunati quella mattina. Scoprii la frase: "Giulio Cesare fu il primo dei Romani ad arrivare in Inghilterra". Imbatterci nei Romani in un testo del Nord ci commosse. Tenete presente che non sapevamo alcunché della lingua che andavamo leggendo con l'aiuto di una lente, che ogni parola era una specie di talismano che andavamo recuperando. Incontrammo due parole, che ci resero quasi ebbri; è vero che io ero vecchio e loro giovani (pare che queste siano le età adatte alle ubriacature). Pensavo: "Sto ritornando alla lingua che parlavano i miei antenati cinquanta generazioni fa: sto ritornando a questa lingua, la sto recuperando. Non è la prima volta che la uso; quando avevo altri nomi, questa lingua la parlavo". Quelle due parole erano il nome di Londra: *Lundenburh*, *Londresburgo* e il nome di Roma che ci emozionò ancor più, al pensiero della luce di Roma che si era stesa su quelle sperdute isole boreali: *Romeburh*, *Romaburgo*. Credo che uscimmo in strada gridando *Lundenburh*, *Romeburh*...

Cominciò così lo studio dell'anglosassone, che mi tolse alla cecità. E ora ho la memoria piena di versi elegiaci ed epici anglosassoni.

Avevo sostituito il mondo visibile con il mondo sonoro dell'anglosassone. Poi passai a quel diverso mondo, più ricco e posteriore, della letteratura scandinava: passai agli Edda e alle saghe. Indi scrissi *Antiguas literaturas germánicas*; scrissi molte poesie su questi temi

e, soprattutto, mi godetti queste letterature. E ora sto preparando un libro sulla letteratura scandinava.

Non ho permesso alla cecità di scoraggiarmi. Inoltre il mio editore mi ha dato una grande notizia: mi ha detto che, se gli consegno trenta poesie all'anno, egli potrebbe pubblicare un libro. Trenta poesie vogliono dire disciplina, soprattutto quando uno deve dettare riga per riga; ma, allo stesso tempo, libertà sufficiente, giacché è impossibile che in un anno non capitino trenta occasioni di far poesia. La cecità non è stata per me un'infelicità totale, non si deve vederla in modo patetico. Si deve vederla come un modo di vita: è uno degli stili di vita degli uomini.

Essere cieco ha i suoi vantaggi. Io debbo all'oscurità alcuni doni: le debbo l'anglosassone, la mia non grande conoscenza dell'islandese, il piacere di tante righe, di tanti versi, di tante poesie e di aver scritto un altro libro, intitolato, con un pizzico di falsità e di iattanza, *Elogio de la sombra* (Elogio dell'ombra).

Voglio ora parlare di altri casi, di casi illustri. Incominciamo con un esempio molto evidente di amicizia, di poesia, di cecità: con colui che è considerato il più grande dei poeti: Omero. (Sappiamo di un altro poeta greco cieco, Tàmiri, la cui opera è andata perduta e lo sappiamo soprattutto da un passo di Milton, altro illustre cieco. Tàmiri fu vinto in un certame poetico dalle Muse che gli spezzarono la lira e lo accecarono.)

C'è un'ipotesi molto curiosa, che non credo sia fondata storicamente ma che è intellettualmente avvincente, di Oscar Wilde. In generale, gli scrittori trattano argomenti profondi; Wilde era un uomo profondo che faceva di tutto per apparire frivolo. Senza dubbio, voleva che lo immaginassimo buon conversatore, voleva che pensassimo di lui quello che Platone pensava della poesia, "quella

cosa leggera, alata e sacra”. Orbene, quella cosa leggera, alata e sacra che fu Oscar Wilde disse che l’Antichità aveva rappresentato Omero come un poeta cieco e che lo aveva fatto deliberatamente.

Non sappiamo se Omero sia esistito. Il fatto che sette città si disputassero il suo nome è sufficiente per farci dubitare della sua storicità. Forse non ci fu un Omero, e invece ci furono molti Greci che celiamo sotto il nome di Omero. Le tradizioni sono unanimi nel mostrarci un poeta cieco; senza dubbio la poesia di Omero è visiva, molte volte splendidamente visiva; come lo fu, in minor grado, senza dubbio, la poesia di Oscar Wilde.

Wilde si rese conto che la sua poesia era eccessivamente visiva e volle emendarsi da questo difetto: volle fare una poesia che fosse anche uditiva, musicale, diciamo come la poesia di Tennyson e di Verlaine, che egli molto amava e ammirava. Disse Wilde: “I Greci sostenevano che Omero fosse cieco per far capire che la poesia non deve essere visiva, che suo dovere è di essere uditiva”. Di qui il “*de la musique avant toute chose*” di Verlaine, di qui il simbolismo contemporaneo di Wilde.

Possiamo pensare che Omero non sia esistito ma che ai Greci piacesse immaginarlo cieco per insistere sul fatto che la poesia è prima di tutto musica, che la poesia è prima di tutto la lira e che la dimensione visiva può esistere o non esistere in un poeta. So di grandi poeti visivi e so di grandi poeti che visivi non sono: poeti intellettuali, mentali, non è necessario far nomi.

Passiamo all’esempio di Milton. La cecità di Milton fu volontaria. Sapeva fin dall’inizio che sarebbe diventato un grande poeta. Questo capitò ad altri poeti. Coleridge e De Quincey, prima di aver scritto una sola riga,

sapevano che il loro destino sarebbe stato letterario; e anch'io, se posso fare il mio nome. Sempre ho sentito che il mio destino era, prima di tutto, un destino letterario, cioè che mi sarebbero successe molte cose cattive e poche buone. Ma sempre ho saputo che tutto questo, alla lunga, si sarebbe convertito in parole, soprattutto le cose cattive, giacché la felicità non ha bisogno di tramutarsi: la felicità ha in se stessa il proprio fine.

Ritorniamo a Milton. Consumò la vista a scrivere libelli in difesa dell'esecuzione del re ad opera del Parlamento. Milton dice che la perse volontariamente, difendendo la libertà: parla di questo nobile ufficio e non si lamenta di essere cieco: pensa di aver sacrificato la vista volontariamente e ricorda il suo primo desiderio, quello di essere poeta. Si è scoperto nell'Università di Cambridge un manoscritto nel quale figurano molti temi che Milton si era proposto, da giovane, per realizzare un grande poema.

“Voglio trasmettere alle generazioni future qualcosa che non dimentichino facilmente”, dichiara. Aveva già annotato una decina o una quindicina di temi, tra questi uno che scrisse senza sapere che lo faceva in modo profetico. Questo tema era Sansone. Egli non sapeva allora che il suo destino sarebbe stato in qualche modo quello di Sansone e che Sansone, come profetizzò Cristo nell'Antico Testamento, così profetizzò lui con maggior precisione. Una volta che seppe di essere cieco, intraprese due opere storiche: una *Storia della Moscovia* e una *Storia dell'Inghilterra*, che rimasero incompiute. E poi il lungo poema *Il Paradiso perduto*. Cercò un tema che poteva interessare tutti gli uomini e non solo gli Inglesi. Il tema fu quello di Adamo, nostro padre comune.

Trascorreva la maggior parte del suo tempo in soli-

tudine, componeva versi e la sua memoria si era intensificata. Poteva ricordare a memoria quaranta o cinquanta endecasillabi senza confonderli e poi li dettava a chi andava a trovarlo. Così compose il poema. Ricordò e pensò al destino di Sansone tanto simile al suo, perché Cromwell era già morto ed era giunta l'ora della Restaurazione. Milton fu perseguitato e venne condannato a morte per aver giustificato l'esecuzione del re. Ma Carlo II — figlio di Carlo I "Il Giustiziato" —, quando gli portarono l'elenco dei condannati a morte, prese la penna e disse, non senza nobiltà: "C'è qualcosa nella mia destra che si rifiuta di firmare una sentenza di morte". Milton si salvò, e molti altri con lui.

Scrisse, allora, il *Sansone agonista* (Samson Agonistes). Volle farne una tragedia greca. Il fatto accade un giorno, l'ultimo giorno di Sansone, e Milton pensò al destino comune, giacché egli, come Sansone, era stato l'uomo forte alla fine vinto. Era cieco. E scrisse quei versi che sempre, secondo Landor, sono punteggiati male e che propriamente dovrebbero essere: "Eyeless, in Gaza, at de mill, with the slaves": "Cieco, in Gaza [Gaza è una città filistea, una città nemica], nel mulino con gli schiavi". È come se le sventure andassero accumulandosi su Sansone.

In Milton vi è un sonetto in cui si parla della sua cecità. C'è un verso indubbiamente scritto da un cieco. Quando deve descrivere il mondo, dice: "In this dark world and wide", "In questo mondo buio e vasto", che è proprio il mondo dei ciechi quando sono soli, perché camminano cercando un appoggio con le mani protese. Ecco un esempio (molto più importante del mio) di un uomo che si pone al di sopra della sua cecità e che compie la sua opera: *Il Paradiso perduto*, *Il Paradiso riconquistato*, *Sansone agonista*, i migliori sonetti che scrisse,

parte della *Storia d'Inghilterra*, dalle origini alla conquista normanna. E fa tutto da cieco e dovendo dettarlo a chi si presti.

Il bostoniano e aristocratico Prescott fu aiutato da sua moglie. Un incidente, quando studiava a Harvard, gli fece perdere un occhio e gli rese quasi cieco l'altro. Decise che la sua vita sarebbe stata dedicata alla letteratura. Studiò, apprese le letterature inglese, francese, italiana, spagnola. La Spagna imperiale lo fece incontrare con il suo mondo, quello che era consono al suo rifiuto della sua epoca repubblicana. Da erudito si trasformò in scrittore e a sua moglie, che gli faceva da lettrice, dettò le storie della conquista del Messico e del Perù, del regno di Ferdinando e di Isabella e di Filippo II. Fu un lavoro felice, quasi impeccabile, che gli richiese più di vent'anni.

Ci sono due altri esempi, più vicini a noi. Di uno ho già parlato: Groussac. Groussac è stato ingiustamente dimenticato. La gente lo considera ancora un francese intruso nel nostro Paese. Si dice che la sua opera storica è superata, che ora si hanno documentazioni migliori. Ma si dimentica che Groussac, come tutti gli scrittori, scrisse due opere: una, il tema che si era proposto; l'altra, il modo come lo eseguì. Oltre ad averci lasciato la sua opera storica e critica, Groussac ha rinnovato la prosa spagnola. Alfonso Reyes, il miglior prosatore di lingua spagnola di ogni epoca, mi disse una volta: "Groussac mi ha insegnato come si deve scrivere in spagnolo". Groussac superò la sua cecità e lasciò alcune delle più belle pagine in prosa che siano state scritte nel nostro Paese. Sempre mi piace ricordarlo.

Ricorderò un altro esempio ancor più famoso di quello di Groussac. In James Joyce abbiamo parimenti un'opera duplice. Abbiamo quelle due ampie e, perché

non dirlo, illeggibili opere che sono *Ulisse* e *Finnegans Wake*. Ma queste sono solo la metà della sua opera (che include delle belle poesie e l'ammirevole *Ritratto dell'artista adolescente*). L'altra metà e forse la più "riscattabile" — come oggi si dice — è costituita dal fatto di aver dominato la quasi infinita lingua inglese. Questa lingua che statisticamente supera tutte le altre e che offre tante possibilità allo scrittore, soprattutto verbi molto concreti, non gli bastò. Joyce, l'irlandese, ricordò che Dublino era stata fondata dai Vichinghi danesi. Studiò il norvegese, scrisse in norvegese una lettera a Ibsen e poi studiò il greco, il latino... Conobbe tutte le lingue e scrisse in una lingua da lui inventata, una lingua difficilmente comprensibile ma che si contraddistingue per la sua strana musicalità. Joyce portò una musicalità nuova all'inglese. E disse coraggiosamente (e falsamente) che "di tutte le cose che mi sono capitate credo che la meno importante sia quella di essere diventato cieco". Ha realizzato parte della sua vasta opera nell'oscurità: perfezionando le frasi nella mente, lavorando a volte su una sola frase per un giorno intero per poi scriverla e correggerla. Il tutto in mezzo alla cecità o in periodi di cecità. Analogamente, l'impotenza di Boileau, di Swift, di Kant, di Ruskin e di George Moore fu un melanconico strumento per la buona realizzazione delle loro opere; lo stesso vale per la perversione, i cui beneficiari, ora, si preoccupano che nessuno ignori i loro nomi. Democrito di Abdera si strappò gli occhi in un giardino perché lo spettacolo della realtà esterna non lo distraesse; Origene si castrò.

Ho fatto molti esempi; alcuni così illustri che mi vergogno di aver parlato del mio caso personale; salvo per il fatto che la gente sempre si aspetta delle confidenze e io non vedo perché debba negarle le mie. Sebbene, natural-

mente, sembri assurdo mettere il mio nome vicino ai nomi che ho avuto modo di ricordare.

Ho detto che la cecità è un modo di vita, un modo di vita che non è totalmente infelice. Ricordiamo i versi del più grande poeta spagnolo, il frate Luis de Leon:

Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanza, de recelo.

*(Viver voglio con me,
goder voglio del ben che debbo al cielo,
senz'aiuto, senza testimone,
libero d'amor, di zelo,
d'odio, speme e dubbio zelo.)*

Edgar Allan Poe sapeva a memoria questa strofa.

Per me vivere senza odio è facile, perché non l'ho mai provato. Ma vivere senza amore credo che sia impossibile, grazie a Dio impossibile per ciascuno di noi. Nonostante l'inizio "Viver voglio con me / goder voglio del ben che debbo al cielo," se accettiamo che nel bene dispensato dal cielo può esserci l'ombra, chi vive allora maggiormente con se stesso? Chi può esplorarsi maggiormente? Chi può conoscersi più di noi stessi? Secondo il detto socratico, chi può conoscersi più di un cieco?

Lo scrittore vive, il fatto di essere poeta non si esaurisce in un tempo determinato. Nessuno è poeta dalle otto alle dodici e dalle due alle sei. Chi è poeta lo è sempre e si vede investito dalla poesia continuamente. Lo stesso vale per un pittore, credo, che sente che i colori e le forme lo incalzano senza posa. O per un musicista, che sente che il singolare mondo dei suoni — il mondo più singolare

dell'arte — continua a cercarlo, che vi sono melodie e dissonanze che lo cercano. Per il lavoro dell'artista, la cecità non è proprio un'infelicità: può essere un mezzo. Frate Luis de Leon dedicò una delle sue odi più belle a Francisco Salinas, musicista cieco.

Uno scrittore, o meglio ogni uomo, deve pensare che tutto ciò che gli capita è un mezzo; tutte le cose gli sono state date per uno scopo, e ciò è più forte nel caso di un artista. Tutto ciò che gli capita, comprese le umiliazioni, le vergogne, le sventure, tutto questo gli è stato dato come argilla, come materiale per la sua arte; deve servirsene. Per questo in una poesia ho parlato dell'antico nutrimento degli eroi: l'umiliazione, l'infelicità, la discordia. Queste cose ci sono state date perché le trasformiamo, perché dalle misere circostanze traiamo cose eterne o che aspirino a esserlo.

Se il cieco pensa in questo modo, è salvo. La cecità è un dono. Ora vi ho stancato con i doni che mi ha dato: mi ha dato l'anglosassone, mi ha dato in parte lo scandinavo, mi ha dato la conoscenza di una letteratura medioevale che avrei ignorato, mi ha dato il fatto di aver scritto parecchi libri, buoni o cattivi, ma che giustificano il momento in cui furono scritti. Inoltre il cieco si sente circondato dall'affetto di tutti. La gente è sempre molto disponibile verso un cieco.

Voglio concludere con un verso di Goethe. Il mio tedesco è carente, ma credo di poter riferire senza troppi errori queste parole: "Alles Nahe werde fern", tutto ciò che è vicino si allontana. Goethe lo scrisse riferendosi al crepuscolo della sera. Tutto ciò che è vicino si allontana, è vero. Sul far della sera, le cose più vicine si allontanano dai nostri occhi, così come il mondo visibile si è allontanato dai miei, forse definitivamente.

Goethe poté riferirsi non solo al crepuscolo ma an-

che alla vita. Tutte le cose ci lasciano. La vecchiaia deve essere la suprema solitudine, anche se la suprema solitudine è la morte. “Tutto ciò che è vicino si allontana” si riferisce anche al lento processo della cecità, del quale ho desiderato parlarvi questa sera volendo mostrare che non è una totale sventura. Che deve essere uno strumento in più tra gli altri, tanto singolari, che il destino o il caso ci offrono.

Conclusione

Le conferenze che, rivedute e con il titolo di *Sette notti*, sono riunite in questo volume furono tenute da Jorge Luis Borges al teatro Coliseo di Buenos Aires nel 1977: *La Commedia*, *L'incubo* e *Le mille e una notte* il 1°, il 15 e il 22 giugno, *Il buddismo*, *La poesia* e *La cabala* il 6, il 13 e il 26 luglio e *La cecità* il 3 agosto. Il tema della sesta fu stabilito all'ultimo momento, perché Borges all'ultimo momento aveva deciso di non parlare degli gnostici alessandrini, come era stato annunciato. Le sette conferenze integrano il ciclo più ampio tenuto sinora dall'autore de *Il libro di sabbia*.

Il pubblico si è ormai abituato ad ascoltare Borges in questi ultimi anni. I suoi pezzi sono seguiti dai mezzi di comunicazione, i giornalisti si affannano a chiederli opinioni sugli argomenti più disparati, la televisione è prodiga di sue immagini e delle sue parole. Non esiste un elenco di tutto quello che si è scritto su di lui e sarebbe impossibile farlo. Sue espressioni sono entrate nel linguaggio popolare e quotidiano del suo Paese. A Buenos Aires e non solo a Buenos Aires egli non può uscire per la strada senza che persone di ogni ceto sociale lo fermino ogni momento per salutarlo, compresi quelli

che non l'hanno mai letto. ("Non salutano me, salutano un signore che sembra un altro, la cui fotografia hanno visto in una rivista.") Chi più di cinquant'anni fa si definì "mero scrittore della mera Repubblica Argentina" (nel suo saggio singolare sui traduttori delle *Mille e una notte*) è oggi uno dei maestri della letteratura il cui volto si diffonde sempre più a tutte le latitudini. Il volto austero di un cieco di ottant'anni.

Borges tenne la sua prima conferenza, vincendo la sua enorme timidezza, nel 1945 o 1946. Nel Collegio Libre de Estudios Superiores, memorabile istituzione privata che si onorò della difesa dei diritti della cultura e dei doveri della libertà. Fresco disoccupato per opera e grazia del governo peronista — che gli aveva tolto un modesto impiego di assistente in una biblioteca regionale —, Borges era giusto allora l'autore di *Finzioni* (1944), libro capitale nella storia della narrativa di lingua spagnola, che in pochi anni avrebbe lasciato orme profonde in molte letterature e lingue. (Ricordiamo che sarebbe stato direttore della Biblioteca Nazionale, dal 1955 al 1973.) La prima edizione di *Finzioni* tardò a esaurirsi, lo stesso accadde per la prima de *L'aleph* (1949), ma entrambi i libri consentirono alla critica europea di cominciare a considerare Borges uno degli scrittori viventi più importanti. Il gran numero di Paesi e la sorprendente varietà di lingue in cui oggi si onora il suo genio e si celebra la sua originalità talvolta non permettono al lettore di immaginare come sia stata la sua prima conferenza. Poco ci mancò che sembrasse un atto clandestino; nella loro crassa ignoranza, le autorità distaccarono un poliziotto in divisa perché vigilasse su chissà quali ignobili sfoghi di oratoria sovversiva. Borges parlò della poesia di Wordsworth e prese del tempo per ricordare la rosa di Coleridge: "Se un uomo attra-

versasse in sogno il Paradiso e gli dessero un fiore come prova di esservi stato, e se al suo risveglio vedesse questo fiore nella sua mano... Allora che cosa?”, stupendo gioco oltre il quale c’è “la generale e antica invenzione di generazioni di amanti che chiesero in pegno un fiore” e che ha “l’integrità e l’unità di un *terminus ad quem*”, come si può leggere in *Altre inquisizioni*. Fu la prima volta che lo vidi. Parlò adagio, con molte esitazioni, a voce bassa; per tutto il tempo tenne le mani unite come in preghiera. “Certo che stavo pregando perché non cadesse il tetto”, mi disse recentemente, quando gli ricordai quella sera lontana di trentacinque anni fa. “La verità è che ero atterrito”, aggiunse. Da allora molta acqua è passata, Borges, ha tenuto, a quanto dice, “troppe” conferenze, ma il nervosismo iniziale è sempre presente, come nel più inveterato e consumato concertista nei minuti che precedono il concerto. Oggi, sebbene infaticabile nell’attraversare oceani e continenti, preferisce per le sue non frequenti presentazioni in pubblico il dialogo con un amico alle esposizioni solitarie.

Le sue conferenze del 1977 sono state incise, in modo non perfetto, su nastro; da questi nastri si prese il materiale per pubblicare, in sette supplementi speciali di un giornale bonaerense, altrettanti testi, con tagli arbitrari, errori di trascrizione ed eccessivi errori di stampa. Vi furono, inoltre, non so quanti dischi messi in vendita. Nei giorni precedenti ogni conferenza avevo parlato con Borges sui temi che avrebbe trattato e letto i testi che egli puntualmente ricorda ma che volle ripassare e commentare; debbo aggiungere che i nostri incontri avvennero in un periodo di cattiva salute e di spirito depresso. Gli dispiaceva, d’altra parte, la solitudine cui lo obbligavano le ampie dimensioni del palcoscenico e la lontananza dal pubblico. Tutti abbiamo bisogno dell’im-

mediatezza del calore umano quando teniamo una conferenza, e questa necessità deve essere ancor maggiore in un cieco. Sia come sia, il tutto risultò molto diverso dalle sue esposizioni; si autorizzò la pubblicazione sul giornale e il disco, quest'ultimo perché i promotori del ciclo addussero delle necessità economiche. Borges però si rifiutò di ascoltare i nastri e le versioni scritte, non accettò altro denaro e fece capire che preferiva non parlare più dell'accaduto.

Così stavano le cose, quando nel 1979 José Luis Martínez mi chiese di consultare Borges sulla possibilità di riunire, in un volume per il Fondo de Cultura Económica, le sette conferenze; gli esposi i precedenti, non tacendogli i miei dubbi sulle possibilità di farlo. Ma accettai. Con mia grande sorpresa Borges accettò a sua volta, a condizione di rivedere i testi pubblicati. Così informai José Luis e poco dopo incominciammo il lavoro.

Al di fuori dell'esemplare delle *Opere Complete* che sua madre Leonor Acevedo teneva vicino al suo capezzale fin quando morì a novantanove anni, esemplare che ora nessuno tocca, non vi è, in casa di Borges, alcun suo libro. Considera di cattivo gusto e di intollerabile vanità mescolare volumi "senza importanza" con quelli che ama e rispetta. Da questo rigore non si salvano neppure i libri dei suoi amici. Nella sua biblioteca, specchio di se stesso come lo fu per Montaigne, vi sono pochi autori di lingua spagnola: Quevedo, Gracián, Cervantes, Garsilasco, San Juan, frate Luis, Saavedra Fajardo, Sarmiento, Groussac, Alfonso Reyes, Pedro Henriquez Urena. Le copie che gli arrivano delle sue edizioni in spagnolo o tradotte le regala subito. Debbo a questa scandalosa modestia l'avere opere sue in svedese, norvegese, danese, inglese, francese, italiano, portoghese, giapponese, ebraico, persiano, greco, cecoslovacco, po-

lacco, tedesco, arabo, eccetera. Come è possibile supporre che nella sua abitazione vi siano *ritagli di giornali*? L'unica possibilità di rivedere i testi delle conferenze fu quindi quella di trovare copie di quei supplementi di giornali, fotocopiarli, tagliare le fotocopie e incollarle su fogli. Eliminare quindi gli sbagli, correggere gli errori di trascrizione, confrontare le citazioni, eliminare senza troppi scrupoli tutti gli intercalari propri di un discorso orale. Fatto questo, leggere all'autore il risultato.

Da anni conosco l'implacabile accuratezza di Borges nel rivedere e correggere i suoi scritti. In questo caso, non si salvò una sola frase. Una, due, cinque, sei, sette volte dovetti leggergli ogni paragrafo, ogni formulazione, due o tre volte ogni conferenza. Tolsse parecchio, non aggiunse quasi niente, trasformò tutto, rispettando scrupolosamente l'idea originale, quindi fu per qualche verso tentato di fare "un altro libro". Lavorare con Borges è un'esperienza che non ha prezzo, lezione suprema di probità intellettuale, esercizio costante di modestia e lucidità. Insegue l'espressione giusta, il vocabolo preciso con ammirevole pazienza, a volte con lieve irritazione e per tutto questo tempo il suo volto si illumina di un sorriso beato. Concentrato totalmente sul lavoro, non gli sembra una digressione dedicare mezz'ora alla possibile etimologia di una parola che forse non userà, perché il suo rispetto per la lenta accumulazione dei secoli, nell'avventura creatrice, e la sua inestinguibile curiosità sono la chiave del suo fervore sempre giovane.

Quelli presenti in questo libro sono alcuni dei grandi temi che hanno appassionato Borges; il lettore ricorderà così saggi, racconti e poesie che hanno arricchito i nostri giorni e che testimoniano questo suo impegno che dura da quasi sessantanni. Da bambino

Borges seppe che il suo destino era nella letteratura prima come lettore poi come scrittore. Seppe che lo attendevano nel tempo e nello spazio la confutazione del tempo e dello spazio e, parimenti, gli specchi e i labirinti, le biblioteche e i sogni, la notte e il marciapiede di fronte, il pozzo e l'astrolabio, la teologia e i segni laconici dell'algebra, l'ombra e i confini tremuli, il caso, i miti, i sobborghi, la morte e "l'altra ombra", i cerchi e il sapore del caffè, le chitarre, il tango e la metafisica, l'Oriente e l'Occidente, il nordico e il Sud, De Quincey e Macedonio Fernández, Hilario Ascasubi e Omar Khayyàm, i sonetti di Quevedo e la prosa di Alfonso Reyes, "la freschezza dell'acqua nella gola", gli archetipi, il numero, Dio — l'imperscrutabile e ineffabile volto di Dio —, la parola, la battaglia, la modestia e l'eternità, il "mondo di polvere e di gelsomini" e "questa sorta / di quarta dimensione, che è la memoria". E inoltre la *Commedia*, l'incubo, *Le mille e una notte*, il buddismo, la poesia, la cabala e la cecità. Attese la cecità fin da bambino: parecchi dei suoi antenati morirono ciechi; suo padre, un acuto e cortese professore di psicologia, agnostico, di insolita cultura, che gli insegnò i miti e i problemi metafisici narrandoglieli come dei semplici "esempi" e che lo portò a Ginevra quando aveva quindici anni perché voleva fare di lui un cittadino del mondo, morì "sorridente e cieco".

Terminato il lavoro e messo il titolo, Borges mi disse: "Non è male; mi sembra che sui temi che tanto mi hanno ossessionato, questo libro sia il mio testamento".

Adrogué, 12 febbraio 1980

Roy Bartolomew

Stampato nel mese di febbraio 1983 da "La Tipografica Varese"

JORGE LUIS BORGES

SETTE NOTTI

Le sette notti cui allude il titolo di questo libro sono quelle durante le quali Borges tenne altrettante conferenze al teatro Coliseo di Buenos Aires nel 1977. Conferenze che hanno suscitato vivace interesse, ben oltre i confini dell'America latina, anche perché dedicate a luoghi classici ai quali variamente e ripetutamente rinviano le opere e la poetica dello scrittore argentino: la Divina Commedia, l'Incubo, le Mille e una Notte, il Buddhismo, la Kabbalà, la Poesia come atto di percezione e scoperta del reale, e infine la Cecità (in quest'ultimo caso prendendo l'avvio dalla "modesta cecità personale dell'autore" per poi investire la questione del rapporto tra cecità e letteratura, da Milton a Joyce).

Nel 1979 Borges accettò di raccogliere in questo volume le conferenze, a condizione che gli permettessero di rivedere integralmente i testi. Da anni è noto, quasi proverbiale, lo scrupolo col quale Borges è solito correggere i propri scritti: a tale puntigliosa verifica sono stati sottoposti anche questi, dilatati oltre la stesura originaria. Ora *Sette notti* da una parte ripercorre le tematiche e i simbolismi da sempre presenti nell'opera dell'autore (lo specchio, il sogno, la Kabbalà, il labirinto...) e dall'altra presenta una serie di letture penetranti e personalissime dei capolavori letterari che egli non ha cessato di interrogare (da Dante a Shakespeare, dalla Bibbia a Cervantes).

Ricco di acute osservazioni critiche e stimolanti digressioni, questo libro, destinato a un ampio pubblico, contiene *in nuce* i presupposti teorici dell'intera opera di Borges, che infatti ha commentato: "Non è male: mi pare che sui temi che mi hanno tanto ossessionato, questo sia il mio testamento".

Jorge Luis Borges, poeta, narratore e saggista argentino, è nato a Buenos Aires nel 1899. Tra le sue maggiori opere tradotte in italiano, l'editore Feltrinelli ha pubblicato *Aleph* e *Altre inquisizioni*.

In prima di copertina: **William Blake**, Los e il Sole, incisione per *Jerusalem* (rifinita con acquarello e penna).